

Tatiana Brandão de Araujo

***PUNK ROCK NÃO É SÓ PRO SEU NAMORADO: UMA LEITURA
QUEER SOBRE O FILME ALL OVER ME***

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
Mestre em Literatura.

Orientadora: Prof^a Dr^a Cláudia
Junqueira de Lima Costa

Florianópolis
2014

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Araujo, Tatiana Brandão de

Punk rock não é só pro seu namorado : uma leitura queer
sobre o filme All Over Me / Tatiana Brandão de Araujo ;
orientadora, Cláudia Junqueira de Lima Costa -
Florianópolis, SC, 2014.

164 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-
Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Cinema. 3. Teoria Queer. 4. Riot
Grrrl. I. Costa, Cláudia Junqueira de Lima. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Literatura. III. Título.

Tatiana Brandão de Araujo

***PUNK ROCK NÃO É SÓ PRO SEU NAMORADO: UMA LEITURA
QUEER SOBRE O FILME ALL OVER ME***

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “Mestre em Literatura”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Florianópolis, 26 de novembro de 2014.

Prof^ª. Maria Lucia de Barros Camargo, Dr^a.
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof^ª. Claudia Junqueira De Lima Costa, Dr^a.
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^ª. Simone Pereira Schmidt, Dr^a.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Marcio Markendorf, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof^ª. Ramayana Lira de Sousa, Dr^a.
UNISUL

AGRADECIMENTOS

Apesar das horas de estudo e escrita solitárias, essa dissertação não seria possível sem os inúmeros diálogos que estabeleci durante o mestrado, as amizades que conquistei, assim como as pessoas que já faziam parte da minha vida e aturaram os meus (mau) humores durante todo esse tempo. Por isso, agradeço:

À minha mãe, minha grande amiga, pelo apoio incondicional. Pelo amor que me oferece o ombro e também puxa as minhas orelhas quando preciso. Pelas horas de conversa, pois mesmo de longe, encontro sempre uma interlocutora para as minhas idéias;

À Carla, pelo amor que me faz acreditar mais em tudo, pela paciência para aturar minhas crises de ansiedade, pela compreensão dos meus humores e dos meus desabafos constantes, e pelo sorriso sempre doce que me ajuda a superar qualquer obstáculo;

À Marina, de quem me lembrei em muitos momentos quando escrevia sobre *Riot Grrrl*, dos tempos da internet discada, das mixtapes, e das muitas bandas que a gente trocou há alguns anos atrás. *Love you like a sister, always soul sister, rebel girl*.

À Thaís, minha irmã de coração, teu amor é fundamental. Obrigada pelo teu carinho, e por ser uma constante interlocutora;

À Luísa, pelo carinho de sempre, pelas conversas e risadas;

À Janete e ao Cleyton, pela amizade e carinho;

À Franciele, pela amizade e companhia, e a todos os amigos que fiz em Florianópolis, em especial à Claudia, Marcelo e Evillyn;

Um agradecimento especial à minha tia Lelena, minha prima Carolina e a minha tia avó Nelly pelo amor que sempre mandaram para o meu caminho;

À Eloíza, Caroline, Jaqueline, Ernesto e Violeta, por terem me acolhido como família durante os primeiros anos que estive na cidade anteriores ao mestrado;

Ao CNPq pela bolsa concedida e que possibilitou uma tranquilidade para realizar a pesquisa apresentada nessa dissertação;

À minha orientadora Cláudia Costa por ter me acolhido no programa;

“Um belo dia, cambaleando de volta para casa sob a bigorna do sol, minha mãe me interpelou.

“Patrícia”, ralhou minha mãe. “veste uma camisa”

“Está muito quente”, reclamei

“Ninguém está de camisa”

“Quente ou não, já está na hora de você começar a se cobrir. Você está virando uma mocinha”. Protestei com veemência e anunciei que eu nunca viraria outra pessoa senão eu mesma. Que eu era do clã de Peter Pan e a gente não crescia”

(Patti Smith, “Só Garotos”)

RESUMO

A pesquisa, de natureza qualitativa, se insere na Linha de Pesquisa Crítica Feminista e Estudos de Gênero. Esta investigação tem como cerne teórico a teoria *queer* com base em autores como Jack Halberstam (2005), Annemarie Jagose (1996) e Richard Miskolci (2012). Embora a sexualidade seja um tema presente nesta dissertação, a questão principal se refere à (hetero)normatividade e aos padrões sociais imbricados nela. Para entabular essas discussões o objeto desta pesquisa é o cinema, o meio através do qual se estabelecem os diálogos com a teoria citada. Ao longo do texto alguns filmes e cenas específicas são apresentados para formular uma discussão teórica inserida no campo da representação imagética, neste caso o cinema. A partir de um caminho teórico e histórico sobre as principais questões abordadas na dissertação, a ideia principal consiste em reunir o cinema e a música, como dois espaços de voz, focando na participação de mulheres no rock n roll e, principalmente, abordando o movimento feminista estadunidense que ocorreu no cenário alternativo musical, o *Riot Grrrl*. Sendo assim, depois da problematização teórica e histórica das questões abordadas entre esses dois campos de representação artística, o filme *All Over Me* dirigido por Alex Sichel de 1997 é analisado. A questão norteadora está focada na reflexão acerca do modo como a música e a subcultura representadas em *All Over Me*, com bandas integradas por jovens meninas, contribui para o empoderamento da personagem principal. A metodologia de análise fílmica utilizada é a proposta por David Bordwell e Kristin Thompson (2008), unindo esta com o percurso teórico feito pelos capítulos anteriores. O *queer* foi pensado nessa dissertação como uma categoria de análise importante para entender as representações, em especial, as cinematográficas. Essa perspectiva abre a possibilidade para que qualquer representação seja pensada a partir dessas teorias possibilitando o entendimento dos modos de elaboração dos discursos dominantes/normativos através de imagens, histórias e/ou personagens. A categoria se fez necessária, no caso da análise do filme em discussão, para a compreensão de como a personagem principal se sente marginalizada e, até mesmo, hostilizada em certos ambientes. O olhar que conduz a narrativa é a da personagem principal revelando suas perspectivas, sua relação com o próprio corpo e desejo, e o processo de empoderamento ao longo da história estabelecido por sua relação íntima com a música. Através da análise fílmica foi possível identificar esse

processo na narrativa, os momentos chaves dentro da história da personagem e o modo como a construção imagética expressa o seu estado psíquico.

ABSTRACT

The research, of qualitative nature, belongs to the field of Feminist Critics and Gender Studies. The theoretical core of this investigation is the queer theory based on author such as Jack Halberstam (2005), Annemarie Jagose (1996) e Richard Miskolci (2012). Although sexuality is a current theme in this dissertation, the main issue concerns the (hetero) normativity and its related social standard. In order to engage in these discussions, the subject used in this research was the cinema, the medium, which establishes dialogues with the aforementioned theory. Throughout the text some specific films and scenes are presented to formulate a theoretical discussion inserted in the field of image representation, in this case, the cinema. From a theoretical and historical journey on the issue addressed in the dissertation, the main idea is to bring together the film and the music, as two spaces of voice, focusing on the participation of women in rock n roll, and specially addressing the American feminist movement in the alternative musical scene, the *Riot Grrrl*. Thus, after the theoretical and historical problematization of the issue addressed between these two field of artistic representation, the movie *All Over Me*, directed by Alex Sichel in 1997, is analyzed. The research question focuses on the reflection about how the music and the subculture represented in *All Over Me*, which integrated bands of young girls, contributed to the empowerment of the main character. The methodology of film analysis used was proposed by David Bordwell and Kristin Thompson (2008), combining it with the theoretical route of the previous chapters. The queer was thought in this dissertation as a category of analysis important to understand representations, in particular the filmic ones. This perspective opens the possibility that any representation can be thought through these theories allowing a better understanding of the development modes of dominant/normative discourse through images, stories and/or characters. The category was necessary for the analysis of this film in order to comprehend how the main character feels marginalized and even ostracized in certain environments. The narrative is conducted by the eyes of the main character revealing her outlooks, the relationship with her own body and desire, and the process of empowerment throughout the history established by her intimate connection with the music. Employing the film analysis it was possible to identify this process in the narrative, the key moments in the history

of the character and the way the imagery construction represents her mental state.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Cena do filme <i>The Living End</i> , 1992.....	39
Figura 2 – Cena do filme <i>Desejo Proibido</i> , 2000.....	47
Figura 3 – Cena do filme <i>Ladies and Gentlemen, and the Fabulous Stains</i> , 1982.....	109
Figura 4 – Cena do filme <i>Ladies and Gentlemen, and the Fabulous Stains</i> , 1982.....	110
Figura 5 – Cena do filme <i>Ladies and Gentlemen, and the Fabulous Stains</i> , 1982.....	113
Figura 6 – Cena do filme <i>All Over Me</i> , 1997.....	125
Figura 7 – Cena do filme <i>All Over Me</i> , 1997.....	133
Figura 8 – Cena do filme <i>All Over Me</i> , 1997.....	136
Figura 9 – Cena do filme <i>All Over Me</i> , 1997.....	137
Figura 10 – Cena do filme <i>All Over Me</i> , 1997.....	141
Figura 11 – Cena do filme <i>All Over Me</i> , 1997.....	142
Figura 12 – Cena do filme <i>All Over Me</i> , 1997.....	143
Figura 13 – Cena do filme <i>All Over Me</i> , 1997.....	146
Figura 14 – Cena do filme <i>All Over Me</i> , 1997.....	151

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO: <i>FADE IN</i>	17
2.	CAPÍTULO 1: O TEMPO (<i>QUEER</i>) NO CINEMA.....	33
2.1	O tempo na narrativa.....	40
2.2	<i>The times they are a-changin</i>	44
2.3	Novos tempos e a fabricação de um novo normal.....	56
3.	CAPÍTULO 2: CINEMA <i>QUEER</i> OU O <i>QUEER</i> NO CINEMA? QUESTÕES DE REPRESENTAÇÃO E VISIBILIDADE.....	61
3.1	<i>New Queer Cinema</i> no contexto estadunidense.....	66
3.2	<i>New Queer Cinema</i> , Lésbicas e o <i>mainstream</i>	74
3.3	Problematizando o chamado Cinema <i>Queer</i>	85
4.	CAPÍTULO 3: <i>QUEERIZANDO</i> O PUNK ROCK: MULHERES NA CENA E MULHERES EM CENA.....	89
4.1	As mulheres e o <i>punk rock</i>	93
4.2	Anos 80, o <i>backlash</i> e o contexto de nascimento do <i>Riot Grrrl</i>	103
5.	CAPÍTULO 4: <i>RIOT GRRRL</i> E <i>ALL OVER ME</i> : QUANDO O <i>QUEER</i> E O <i>MAINSTREAM</i> SE ENCONTRAM.....	113
5.1	<i>All Over Me</i> e a influência <i>Riot Grrrl</i>	125
5.2	<i>Riot Grrrl</i> e a subcultura que empodera.....	133
5.3	A fotografia em <i>All Over Me</i>	141
5.4	O <i>queer</i> em <i>All Over Me</i>	147
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS: <i>FADE OUT</i>	155
7.	REFERÊNCIAS.....	163

1. INTRODUÇÃO: *FADE IN*

*If you could see but were always taught
What you saw wasn't fucking real¹
(Bikini Kill – Feels Blind)*

Este texto falará de imagens, tendo seu cerne em imagens em movimento. A pesquisa a que se refere foi acompanhada por uma trilha sonora presente no processo de escrita, a qual complementa as ideias que norteiam as reflexões ora apresentadas. Algumas das imagens sobre as quais discutirei se dirigem às plateias que por muito tempo não tinham representação de suas vidas na tela do cinema, ou seja, não tinham uma personagem com a qual pudessem se identificar. Sendo assim, essa pesquisa tratará de relações de invisibilidade e de silenciamentos.

Discutir tais questões tem como principal proposta ir além da superfície daquilo que vemos, não debatendo somente o que se encontra disponível ao olhar, mas estimulando questionamentos sobre os motivos do silêncio das imagens aqui discutidas. Em muitos casos, perceber o “não dito” das imagens revela sobre o que está ao alcance de nossos olhos, pois, como afirma Aduino Novaes, “o olhar consiste, pois, mais na faculdade de estabelecer relações do que na de recolher imagens” (NOVAES, 2005, p.14). O exercício de pensar sobre o significado manifestado pelas imagens permite um entendimento maior sobre os

¹ Se você enxergasse mas fosse sempre ensinado, o que você enxergou não era real. (tradução nossa)

discursos que nos cercam e afetam. O problema de uma sociedade inebriada pelas possibilidades da visão no reconhecimento do mundo, é que há tanto para ver, que pouco se pensa sobre aquilo com que nos deparamos diariamente.

O cinema é um meio para a divulgação de imagens de fácil acesso ao público em geral. E suas imagens trazem implícita a ideologia de seus realizadores, relativa ao seu tempo de produção. Logo, elas não são imparciais, e os espectadores extraem significados dos discursos contidos nelas. Segundo os autores Laurent Julier e Michel Marie, “o ponto de vista talvez seja o parâmetro mais importante no nível do plano²” (2009, p.22), já que a percepção do espectador como observador do que está acontecendo em cena, o levará a uma compreensão para além do assunto da história em questão, influenciada pelo ponto de vista dos realizadores da obra filmica.

Em um artigo para a revista *New York Review of Books*, o diretor de cinema Martin Scorsese (2013) declara que se incomoda toda vez que alguém fala de um filme apenas como fantasia, criando uma dicotomia entre Filme e Vida/Real. Segundo Scorsese, essas pessoas não entendem o poder do cinema, pois ainda que o mesmo não seja uma representação fidedigna da vida real, “este é uma invocação da vida, e seu contínuo diálogo com ela”³ (tradução nossa). A fala do diretor é relevante para refletirmos acerca do fato de que as imagens do cinema, assim como as demais, estão em constante diálogo com seus espectadores. Logo, o cinema é uma invocação da vida, um espaço

² No cinema, o plano é um tempo que acontece entre dois cortes (JULIER; MARIE, 2009).

³ *it's the invocation of life, it's in an ongoing dialogue with life.*

infinito, podendo contemplar inúmeras narrativas, inclusive narrativas que questionam o sistema capitalista e patriarcal.

O objeto de análise desta dissertação é o longa-metragem *All Over Me*⁴, dirigido por Alex Sichel, com roteiro assinado por Sylvia Sichel, que conta sobre a vida de uma adolescente de quinze anos chamada Claude. No decorrer da história a personagem principal enfrenta inúmeros conflitos, a saber: sua relação com a melhor amiga Ellen, por quem é apaixonada; com sua mãe; com uma sociedade violenta; e, principalmente, sua relação consigo mesma e a descoberta de sua (homo)sexualidade.

Nos 90 minutos de filme, Claude passará por experiências que colaboram para o processo de (auto)conhecimento, permitindo que a personagem entenda melhor a sociedade que a cerca, como também a si própria. Esta pesquisa teve como questão norteadora discutir de que maneira a música e a subcultura representada em *All Over Me*, com bandas integradas por meninas e formada por um público de jovens, contribui para o empoderamento da personagem principal.

Sendo assim, um dos objetivos dessa dissertação foi tratar de uma produção cinematográfica que se constitui como lugar de fala para sujeitos silenciados pelos discursos dominantes, geralmente marginalizados pela sociedade, que encontram pouco espaço de representação. Muitas dessas narrativas permaneciam (e permanecem) nas sombras, fora do circuito comercial do cinema. E nelas um dos temas enfocados é o da sexualidade. Porém, este não é o foco desta

⁴ *All Over Me*. Direção: Alex Sichel. 1997, 86 min, color.

investigação, já que a ideia de normatividade norteia as discussões, muito mais do que a de sexualidade.

O segundo objetivo deste trabalho foi discutir a questão das mulheres ocupando espaços considerados masculinos, como, por exemplo, no âmbito da música. Aqui abordarei particularmente o caso do gênero rock 'n roll. Tal discussão se apresenta nesta dissertação como reflexão acerca das questões a partir das representações femininas, e em como as mulheres são apresentadas em certos filmes, como também quais obstáculos encontram e de que forma a ideia de normatividade é representada por meio de algumas histórias e sujeitos. Portanto, o foco do trabalho são mulheres que desestabilizaram as normas que lhe foram ensinadas, mulheres que encontraram sua voz e desafiaram os padrões.

A autora Judith Butler (2003) problematiza a matriz heteronormativa de gêneros, dividida no binômio masculino e feminino, na qual os sujeitos devem manter uma coerência em relação ao sexo e ao desejo (obrigatoriamente heterossexual). Essa heteronormatividade consiste em um aprisionamento de corpo que busca se conformar a esse ideal, sendo essa decisão consciente ou não. Assim, a convivência em uma sociedade que constantemente diz como os indivíduos devem agir, e com quem podem se relacionar, pode ser difícil para aqueles que, de alguma forma, questionam essa regra.

A história do cinema, cuja organização não é muito diferente da organização da história da literatura, também tem seu cânone de mestres, juntamente com seus filmes reconhecidos, trazendo consigo todos os silêncios de artistas e obras que raramente aparecem nas listas de melhores. Os filmes mencionados nessa dissertação não foram

escolhidos por uma excelência técnica, mas sim pelas discussões que propõem, ou que podem suscitar a partir de suas histórias e/ou personagens. Na busca pela obra de esmero formal, muitas vezes deixa-se de lado que a arte pode ser tão maior que isso, sendo que até a escolha do que é a forma reconhecida como excelência também passa por julgamentos subjetivos. Com isso, não se nega a forma, ou o suporte por meio do qual a história é contada, mas este não foi o requisito para a escolha dos filmes citados.

As normas sociais nos são apresentadas antes mesmo de termos consciência sobre os nossos próprios corpos, pois “a matriz das relações de gênero é anterior à emergência do ‘humano’” (BUTLER, 2007, p.161). Portanto, podemos considerar que essas são normas apresentadas para todos desde o nascimento, sendo constantemente reafirmadas no decorrer das nossas vidas, estabelecendo os comportamentos adequados para cada etapa da vida humana. Consequentemente, entender essas regras como componentes de um discurso e não de uma natureza, não é uma tarefa simples àqueles que se desenvolvem nesse meio.

Como afirma Guacira Lopes Louro, “ao longo dos tempos, os sujeitos vêm sendo indiciados, classificados, ordenados, hierarquizados e definidos pela aparência de seus corpos” (2004, p.75). Essas marcas não são universais e estão relacionadas com o contexto e a cultura de cada lugar, porém, elas existem e separam as pessoas em patamares dentro da sociedade. E, no caso de nossa sociedade ocidental, essas marcas nos separam em dicotomias, definindo normas e possibilidades para os corpos de homens ou mulheres.

Tratando de questões acerca de normas e normatividades, a questão de pesquisa surgiu da observação de uma constante em filmes

focados em personagens gays e lésbicas, nos quais é perceptível a presença de subculturas como espaço de lazer e conforto, os quais são, muitas vezes, colocados em espaços diferentes do espaço da rua, um lugar público ao mesmo tempo privado, compartilhado por pessoas que têm a homossexualidade como elemento de identificação. Deste modo, considereei pertinente refletir sobre como essas subculturas foram representadas nos filmes aqui trazidos, dialogando com os modos de apresentar e problematizar tal questão, contemplando um espaço muitas vezes representado como refúgio contra a sociedade preconceituosa em geral.

Em filmes como *Shortbus*⁵, de John Cameron Mitchell, *Better Than Chocolate*⁶, de Anne Wheeler, e *Edge of Seventeen*⁷, de David Moreton, percebe-se a importância de um contexto que não reflete preconceitos dominantes nas ruas, em que as personagens se relacionam, socializam e, dependendo da abordagem do filme, encontram um conforto e uma aceitação que não encontram no espaço público. Logo, seria importante avaliar se essas subculturas não estariam sendo idealizadas, criando uma dicotomia, onde, por um lado, a rua é representada como um símbolo de perigo, enquanto o espaço privado é considerado um espaço de proteção.

O filme analisado neste trabalho é o longa-metragem *All Over Me* (1997), refletindo sobre as questões propostas pelo filme e seu contexto de produção, minha pergunta foi direcionada à algo além da subcultura em si. A narrativa do filme apresenta o importante papel que

⁵*Shortbus*. Direção John Cameron Mitchell. Filmes da Mostra, 2006. 101 min, color. Título original: *Shortbus*.

⁶*Better Than Chocolate*. Direção: Anne Wheeler. 1999, 101 min, color.

⁷*Edge of Seventeen*. Direção: David Moreton. 1998, 99 min, color.

representa a subcultura, contudo, possui uma especificidade que será pormenorizada no terceiro e quarto capítulos desta dissertação. Deste modo, o filme mostra questionamentos sobre lesbianismo, subcultura, feminismo (de uma forma explícita, ou não) e a música - especialmente o rock. Este longa-metragem estabelece uma forte relação com o movimento feminista *Riot Grrrl*, concebido na cidade de Olympia nos Estados Unidos, no início de 1990, que tinha como marca bandas influenciadas pelo feminismo e pelo punk rock⁸.

O movimento *Riot Grrrl* retornou à mídia (em jornais internacionais como *The Guardian* e *New York Times*) em 2013 após a prisão da banda punk feminista russa *Pussy Riot* - influenciada diretamente pelas bandas estadunidenses do início da década de 1990. Além disso, muitas feministas que participaram de bandas no início da década passada têm projetos atuais, o que contribui para a atualização das discussões, demonstrando que elas ainda são necessárias.

Ainda que o discurso dominante seja problemático para as feministas o novo interesse pelas discussões que alcançam espaços além das universidades é uma vitória, principalmente, pela descentralização dos debates. A crítica às instituições e ao academicismo era uma das questões das *Riot Grrrls*, colocando em fanzines e letras de músicas, assuntos ignorados pela academia, cujo discurso não alcançava o público mais jovem, que precisava (e ainda precisa) pensar sobre as

⁸ O *Riot Grrrl* foi um movimento feminista formado por jovens (principalmente brancas) que combinou a influência de idéias feministas com o punk. A expressão desse movimento cultural se deu através de músicas, com a formação de bandas formada por mulheres, com a produção de materiais como fanzines, e com a formação de uma rede de troca de informações em que alguns temas importantes para o feminismo começaram a circular entre jovens (GARRISON, 2000).

normas que o constroem, e delimitam as fronteiras entre normal e abjeto. Entretanto, o movimento também não ficou livre de críticas de parte de muitas feministas, que acreditavam que o *Riot Grrrl*, enquanto movimento, era bastante elitista e branco.

As discussões aqui propostas focaram questões relativas às mulheres, sendo que o movimento acima citado também indagava a presença das mulheres no cenário musical, principalmente no cenário do rock, como uma questão feminista. Logo, além de refletir sobre a questão da sexualidade presente no filme analisado, também abordarei a importância da voz, do empoderamento, e de que maneira o filme se relaciona com o movimento, como também a presença das mulheres na história do rock. Posto isto, a sexualidade da personagem é atrelada diretamente a essa tomada de poder no decorrer da narrativa, pois será somente com o encontro da sua voz que conseguirá assumir sua homossexualidade como desejo positivo por outra menina.

Em relação ao contexto dos Estados Unidos, não se pode dizer que as bandas formadoras do movimento *Riot Grrrl* foram as primeiras a apresentarem um discurso político evidente. Todavia, a diferença mostrada por essas bandas foi a formação de um coletivo e, com isso, passando uma mensagem que atingiu um número maior de pessoas, incluindo a indesejada mídia, que tentou desqualificar o discurso político do movimento.

Diferente do que diz na música da Rita Lee “Esse Tal de Roque Enrow”, acredito que o Rock também pode ser uma mulher que deseja modificar o mundo. Se por muito tempo a história do gênero musical e seus muitos estilos foi contada a partir da perspectiva de artistas e bandas formadas apenas por homens, alguns personagens,

principalmente a partir da década de 1960, mostraram àqueles que apreciavam o gênero musical que a música também poderia ser feita por mulheres. Descartando a ideia de cantoras *backing vocals*, *groupies*, ou namoradas, mas sim como instrumentistas e bandas formadas apenas por mulheres, fazendo músicas autorais que abordavam seus interesses.

Dada esta apresentação, a presente pesquisa é um diálogo constante com a adolescente que ainda vive em mim, com minha fascinação por descobertas que fiz há alguns anos e que continuam fazendo parte da minha vida, e sendo alguém que gosta de música e que se identifica com o feminismo. Todas as mulheres que fizeram parte da minha adolescência, seja pelas ondas do rádio, nas fitas K7, nos CDs e mp3s, me mostraram que muitas histórias que escutamos do passado, sobre a maneira como mulheres e homens foram representados, devem ser questionados. Nem sempre essas mulheres se identificaram como feministas, mas sua presença no palco, o som de seus instrumentos e o domínio de suas vozes no palco, me fizeram acreditar em um mundo diferente, um mundo em que as diferenças possam ser respeitadas.

Portanto, mais do que discutir sobre o tema central de *All Over Me*, pretendo refletir sobre como a discussão é realizada no filme, sendo que a pesquisa terá cunho qualitativo, de natureza bibliográfica, apoiada em ampla revisão da literatura a respeito dos elementos investigados para a análise do filme mencionado. No processo de análise serão considerados os elementos característicos da linguagem cinematográfica, como, por exemplo: fotografia, cenários, construção das personagens e trilha musical, os quais contribuem para as discussões apresentadas. Para tal, utilizarei da análise filmica, com o intuito de

entender os códigos ali apresentados, como forma de enriquecer o entendimento do filme.

Como afirma Gary Mulholland (2012), uma das maneiras de refletir sobre filmes como *All Over Me* é entender o rock representado enquanto cenário, já que o filme explora uma história em um contexto bem específico da década de 1990, pós *Riot Grrrl*, trabalhando as influências do movimento, e o que foi desencadeado para as mulheres na música durante esse período. Portanto, a análise fílmica será fundamental para fazer uma leitura do roteiro e das imagens criadas pela diretora, percebendo as mensagens que a Direção de Arte e/ou Fotografia transmitem sobre a protagonista e sua jornada no filme. Assim, a leitura da *mise-en-scène* possibilitará entender o universo externo e interno da personagem. “Controlando a *mise-en-scène*, o diretor encena o evento para a câmera”⁹ (BORDWELL, 2008, p.112, tradução nossa), a mesma encontra-se no cenário, na iluminação, no figurino e no comportamento dos atores na câmera.

Com isso, atentarei para o fato de que quanto mais se conhecem os elementos trabalhados dentro de um filme, mais se conseguem entender a história e as personagens que se apresentam na tela. A análise se concentra em entender a trajetória da adolescente Claude em seu processo de ‘saída do armário’ e o entendimento de sua própria sexualidade, contemplando de que maneira a música se apresenta como um elemento importante para a história do filme e da própria personagem. Sendo assim, percebo que apenas uma leitura superficial da história, focada apenas no roteiro, impossibilita ver a riqueza

⁹*In controlling the mise-en-scene, the director stages the event for the camera.*

apresentada nas imagens criadas pela diretora e por aqueles que trabalharam na arte e na fotografia do filme.

Posto isto, a metodologia da dissertação consistiu em questões teóricas e históricas que procuraram discutir a teoria *queer*, e como esta pode ser pensada nas representações cinematográficas, a partir de um levantamento histórico de mulheres no rock, vistas em algumas representações fílmicas. No último capítulo, todas as discussões teóricas se unem para pensar o filme, juntamente com uma metodologia própria de análise fílmica, em que se podem averiguar elementos visuais que não seriam possíveis se o foco do trabalho fosse apenas o roteiro.

A metodologia de análise fílmica consistiu em um modelo apresentado pelos autores David Bordwell e Kristin Thompson em *Film Art: An Introduction* (2008). Uma das metodologias propostas pelos autores é a de fragmentação da narrativa, em que o objeto seja dividido em sequências. Portanto, utilizei esta proposta de fragmentar a narrativa, mas não realizei uma separação entre todas as sequências, abstraindo, assim, a narrativa de acordo com o que achei ser relevante para a história da personagem, marcando seu ponto de mudança e de sequências que marcaram o antes e o depois desse momento.

A realização dessa fragmentação foi baseada em meus interesses aqui discutidos e nos próprios temas que o filme traz. Os pontos destacados têm relação direta com a própria história e o desenvolvimento da personagem, mas foram pensados a partir de questões trabalhadas nos capítulos anteriores à análise. Consequentemente, nos dois primeiros capítulos foram trabalhados elementos da teoria *queer* que possibilitam uma maneira de pensar as personagens e relações representadas na tela decorrente da ideia de

normatividade, sendo o *queer* uma resistência à normatividade. A teoria que discute esse conceito, assim como se pensam os corpos que não se moldam nesses padrões, é pertinente para refletir representações e de que maneira os filmes (des)constroem e legitimam padrões.

Esta pesquisa foi dividida em quatro capítulos. O primeiro capítulo apresenta uma discussão que irá permear todas as questões abordadas na dissertação, de acordo com a teoria *queer*. Deste modo, o primeiro momento abordou o conceito de tempo *queer* e tempo normativo para reflexão acerca de como os filmes podem trabalhar essas questões. O *queer*, como apontado em vários momentos do texto, não será um fator que identificará um filme, mas, sim, um elemento teórico para discorrer sobre as representações. Elaborarei, então, o meu entendimento desses conceitos de tempo e como se podem tratar tais conceitos por meio do cinema. Utilizando filmes como *The Living End*¹⁰, de Gregg Araki, e “Segredos e Confissões”¹¹, de Donna Deitch, procurei observar a forma como tais conceitos podem ser abordados a partir do tema que o filme trabalha e a partir da própria forma pensada pelo(a) diretor(a) e roteirista.

Essas questões pertinentes ao tempo *queer* e normativo, acompanhados pela noção de heteronormatividade, foram importantes para entender que as discussões apresentadas nessa dissertação não se limitam a uma questão relevante apenas a sujeitos LGBT. O *queer* é maior que isso, podendo ser uma categoria para pensar a sociedade em

¹⁰*The Living End*. Direção: Gregg Araki. 1992, 92 min, color.

¹¹Segredos e Confissões. Direção: Donna Deitch. CIC Video, 2000. 105 min, color, Título original: *Common Ground*.

geral, tratando-se de representações como as mesmas elaboraram essas noções em suas histórias e em sua forma cinematográfica, não se limitando à questão da sexualidade.

No segundo capítulo, a teoria *queer* foi pensada juntamente com o cinema. A autora Teresa de Lauretis (1994) fez uma pergunta importante referindo-se aos textos literários, quando indagou em que momento um texto poderá ser considerado *queer*. Ou seja, o *queer* eleva-se a uma categoria para refletir sobre as representações, uma maneira de discorrer sobre a maneira com que as personagens e os relacionamentos são representados na tela, sejam eles homossexuais ou heterossexuais. Assim, as discussões presentes no primeiro capítulo podem apresentar um meio de reflexão não somente acerca de filmes com sujeitos LGBT.

Entendo, então, ser importante questionar sobre em que consiste o chamado cinema *queer* ou o intitulado *New Queer Cinema*. Tal contexto de surgimento da teoria nos anos 1980 será importante para refletir sobre as questões presentes em uma produção marcante no início da década de 1990 nos Estados Unidos, como também a apresentação do contexto de cinema independente estadunidense da época, o que possibilitou a abertura para temas antes silenciados pela indústria, assim como filmes que rompiam com o formato tradicional de narrativa. Nesse capítulo também será discutido qual é o lugar das lésbicas nessa produção chamada Cinema *Queer*, da importância de se pensar a relação da representação de lésbicas com o *mainstream* e da utilização destes formatos para contar histórias antes não contadas.

Mais que a tentativa de limitar certas produções cinematográficas a grupos fechados, a teoria *queer* é importante para a

reflexão sobre as narrativas e suas personagens, sejam eles homossexuais ou não. Como uma teoria que trouxe outras questões para os feminismos, desestabilizando-os, esta é fundamental para o entendimento de como as produções de discursos hegemônicos são construídas em cada narrativa, e não como um título para caracterizar ou identificar certos filmes.

O terceiro capítulo explora questões relativas à presença de mulheres em subculturas consideradas como espaços de homens, trazendo para o debate outros filmes que exploram esses contextos e que podem contribuir com a investigação, assim como as discussões acerca das subculturas *queer* proposta por Jack Halberstam, em que o autor pensa nesses espaços como deslocados da lógica heteronormativa. A discussão focou em mulheres que tinham bandas de rock e em como essas artistas eram representadas em certos filmes. Nesse capítulo, foram citados filmes como *Ladies and Gentleman, the fabulous Stains*¹², *Prey For Rock N Roll*¹³ e *The Runaways*¹⁴. E a partir destes, já que são filmes que representam contextos diferentes, se trabalhou com as bandas de rock formadas por mulheres em diferentes épocas.

A existência de um tempo e espaço *queer* (HALBERSTAM, 2005) é oposta a um ideal de família e reprodução, rompendo também com o binário que separa a juventude da vida adulta. Os participantes dessas subculturas que foram analisadas na dissertação fogem desses

¹²*Ladies and Gentleman, the Fabulous Stains*. Direção: Lou Adler. 1982, 87 min, color.

¹³*Prey For Rock N Roll*. Direção: Alex Steyermark. 2003, 104 min., color.

¹⁴ *The Runaways – Garotas do Rock*. Direção: Flória Sigismondi. Paris Filmes, 2010. 106 min, color, Título original: *The Runaways*.

esquemas, já que suas perspectivas não estão voltadas a acompanhar essa linha normativa que levaria ao suposto amadurecimento como mulher. Logo, a sexualidade não é uma questão definidora da discussão, pois nos filmes citados existem tantos personagens heterossexuais como lésbicas. As discussões trazidas anteriormente estiveram presentes nesses momentos para pensar que essas mulheres que ousaram se dedicar a suas bandas, além de consolidarem uma autonomia, não se enquadram no tempo normativo.

O quarto, e último capítulo, foi dedicado especificamente ao movimento *Riot Grrrl*, e de como este é uma influência marcante para a presença de mulheres em subculturas do rock. Essa apresentação será importante para entender o contexto de produção do filme *All Over Me*, analisado posteriormente no capítulo. Realizei, então, uma aproximação das discussões referentes à representação de lésbicas no cinema, com as temáticas abordadas dentro das narrativas dos filmes, relacionando-as ao Rock N' Roll (especialmente o punk rock), como expressão e atitude, e possibilitando um espaço de empoderamento para estes sujeitos que não se sentem confortáveis perante as normativas da sociedade em que vivem. Problematicizei, também, a subcultura do punk rock como espaço de legitimação de ideias machistas e, ainda, a criação de espaços de subversão dessa lógica por meio de movimentos como o *Riot Grrrl*.

2. CAPÍTULO 1: O TEMPO (*QUEER*) NO CINEMA

O objeto de análise desta dissertação é o filme *All Over Me* e os elementos nele presentes que representam uma conexão com o movimento *Riot Grrrl*. Porém, para melhor entender essas relações e os elementos que serão posteriormente analisados no filme, alguns conceitos serão trabalhados teoricamente para que esse diálogo seja possível. Assim, este primeiro momento tratará sobre a temporalidade, entendendo que esta é importante para aqueles que se propõem a pensar o *queer* e os sujeitos que se encontram fora das normas de uma sociedade heteronormativa.

O cinema será objeto presente em toda a pesquisa e as discussões referentes às temporalidades serão realizadas juntamente com análises de alguns filmes ou cenas. Quero discutir não somente a forma como o filme aborda as temporalidades e os sujeitos *queer*, mas, também, como a própria narrativa cinematográfica articula a noção de tempo. Essas duas questões serão pensadas a partir de exemplos de filmes que abordam sujeitos LGBT. Porém, é importante afirmar que o *queer* não é sinônimo de LGBT's e o que farei nesse espaço será articular uma discussão que creio ser importante, com questões propostas pela teoria *queer* dentro de uma produção cinematográfica, na qual a sexualidade permeia um dos focos de discussão.

Torna-se importante afirmar que as palavras ‘gay’, “lésbica”, “homossexual” e “*queer*” foram utilizadas no contexto estadunidense para fazer referência ao desejo por pessoas do mesmo sexo. Entretanto, como afirmou Annamarie Jagose (1996), elas não são maneiras diferentes de se dizer a mesma coisa. Por mais que *queer* tenha sido utilizado como identificação para os homossexuais, as ideias trabalhadas nesse texto não se referem à necessidade de identificação. Inclusive, o *queer* funciona como uma crítica à política de identidade.

Portanto, para entender o contexto da teoria *queer*, é importante não saber apenas sobre as discussões referentes a movimentos homossexuais, mas também modificações que estavam ocorrendo nos movimentos feministas. Segundo Audre Lorde, “a opressão das mulheres não conhece fronteiras étnicas nem raciais, é verdade, mas isso não significa que ela é idêntica dentro desses limites¹⁵” (1983, p.97, tradução nossa). Em coletâneas de textos como *This Bridge Called My Back*, foram feitas críticas ao discurso feminista universal, que não reconhecia as diferenças e tornava invisíveis mulheres negras, latinas, pobres, lésbicas etc. Paralelamente a essa crítica, havia um chamado para que essas mulheres encontrassem sua própria voz e rompessem com silêncios dos próprios movimentos feministas.

As discussões da teoria *queer* advêm dos movimentos feministas e trouxeram questões fundamentais para refletir sobre identidades, os corpos e as sexualidades com um olhar menos universal. Annamarie Jagose diz que o “*queer* foca nos desencontros entre sexo,

¹⁵ *the oppression of women knows no ethnic nor racial boundaries, true, but that does not mean it is identical within those boundaries*

gênero e desejo”¹⁶ (1996, p. 3, tradução nossa). Se a sociedade procura reafirmar uma inteligibilidade entre esses três termos, como afirmou Judith Butler (2003), o *queer* tenta desestabilizar essas verdades, traçando novas possibilidades às identidades e aos corpos.

O autor Richard Miskolci, no livro “Teoria *Queer*: aprendizado pelas diferenças”, afirma que diferente dos movimentos homossexuais das décadas de 1960 e 1970, o *queer* não deseja a assimilação, já que este não propõe mudança efetiva no campo social, centrado na vontade de ser aceito e incorporado na sociedade vigente. As discussões dessa teoria foram marcadas pelo alto número de pessoas que contraíram o vírus da AIDS durante os anos 1980 e os novos questionamentos e demandas sociais que essa situação trouxe. A “linha do abjeto” (MISKOLCI, 2012) foi traçada em oposição ao conceito de normal e representada pelo gay soro positivo, haja vista que a homossexualidade era diretamente relacionada à doença.

A maior parte das pessoas, sobretudo as que estavam com o HIV, não faziam parte desse grupo pelo qual o movimento homossexual forjado na década de 1960 lutava. Em sua maior parte, o movimento homossexual emerge marcado por valores de uma classe média letrada e branca, ávida por aceitação e até mesmo incorporação social (MISKOLCI, 2012, p. 24)

De acordo com Miskolci, a teoria *queer* enriqueceu os estudos gays e lésbicos ao trazer uma perspectiva feminista, como também os estudos feministas, que apresentaram novos diálogos que vão além da categoria mulher. Os debates da teoria *queer* começaram pelas

¹⁶ *queer focuses on mismatches between sex, gender and desire.*

discussões amplas acerca da sexualidade, tendo relação com a “... luta por desvincular a sexualidade da reprodução, ressaltando a importância do prazer e a ampliação das possibilidades relacionais” (MISKOLCI, p. 22). A crítica dessa teoria deseja tirar a heterossexualidade da sua zona de conforto, entendendo suas normas. Sendo assim, a crítica à normatividade tem como foco a heterossexualidade e a homossexualidade; a heteronormatividade será um conceito importante para essa discussão, significando, segundo Richard Miskolci (2012), um conjunto de normas que regulam e controlam até mesmo pessoas que não são homossexuais.

Por meio desses diálogos é que surgem questionamentos relativos às temporalidades e, segundo Jack Halberstam (2005), o tempo *queer* emergiu das comunidades gays atingidas pelas AIDS na década de 1980 nos EUA. Conforme o autor, a ideia de tempo trabalhada conjectura em como as noções de normal e de respeito, legitimadas por uma lógica da classe média, são construídas a partir de um ideal de reprodução. “O uso do tempo e espaço *queer* se desenvolveu, ao menos em parte, em oposição às instituições da família, heterossexualidade e reprodução¹⁷” (ibid, p.1, tradução nossa) O “tempo de reprodução”, discutido por Halberstam, “é regido por um relógio biológico para as mulheres e por regras estritas de respeitabilidade burguesa e programação para os casais casados¹⁸” (ibid, p.5, tradução nossa).

Portanto, quando o *queer* quer desestabilizar esses ideais, também rompe com os padrões de feminilidade e masculinidade, ambos

¹⁷*Queer uses of time and space develop, at least in part, in opposition to the institutions of family, heterosexuality, and reproduction.*

¹⁸*is ruled by a biological clock for women and by strict bourgeois rules of respectability and scheduling for married couples.*

presos a um ideal de relacionamento heterossexual, deixando claro que a heterossexualidade tampouco é sinônimo de normatividade, assim como a homossexualidade não consiste em total rompimento com os valores que regem a sociedade em questão. Segundo Halberstam, o *queer* “refere-se a lógicas não normativas e organização de comunidade, identidade sexual, personificação e atividade no espaço e no tempo¹⁹” (ibid, p.6, tradução nossa). Se o não normativo possui uma relação com sujeitos gays e lésbicas, esta não é uma relação essencial.

No início da década de 1990, um número maior de filmes começou a discorrer sobre a situação da AIDS e temas como abjeção e identidades, espaços e temporalidades foram incorporados por alguns cineastas. Em 1992, em um artigo para a revista *Sight and Sound*, a teórica B. Ruby Rich (2013) falou desse momento como *New Queer Cinema*. Embora esse assunto esteja presente de forma mais detalhada no segundo capítulo, é importante por agora entender que essa produção também faz parte de um contexto maior, dialogando com o tempo em que está inserida.

Tem-se como exemplo do *New Queer Cinema* o longa-metragem escrito e dirigido por Gregg Araki, chamado *The Living End* (1992). Neste, existe uma discussão instigante sobre esses debates que ocorreram durante os anos de 1980 e que fazem parte das principais preocupações da teoria *queer*. O filme torna-se importante nesse capítulo, pois traz o impacto da AIDS e o debate sobre esse tempo e da abjeção diretamente ligada a dois homens que são soropositivos. Araki apresenta, em sua história, dois personagens: um que se rebela contra o

¹⁹refers to nonnormative logics and organization of community, sexual identity, embodiment, and activity in space and time.

sistema, enquanto o outro é conformado com a sua situação. Os dois se encontram e saem numa jornada que leva o espectador a analisar a legitimidade de certos valores da sociedade capitalista em relação à sexualidade e aos próprios compromissos que o capitalismo nos impõe para nos sentirmos inseridos no sistema.

Neste filme, o tempo é um dos grandes tópicos de discussão, o futuro e a vida representando a dúvida para aqueles homens que contraíram a doença que pode ser fatal; e o presente, que não tem sentido para um dos personagens, mas que para o outro sim. A história questiona de maneira exacerbada os deveres que continuamos cumprindo, mesmo que o sistema capitalista não esteja ponderando sobre os benefícios daqueles que ali estão envolvidos. No caso dos personagens, há uma referência direta à negligência, mantida por anos, principalmente durante o governo de Ronald Reagan na década de 1980, em relação às pessoas com AIDS. Gregg Araki constrói uma alegoria para esses tempos iniciais da AIDS e, em um tom exagerado, nos apresenta a falibilidade de um sistema que escolhe a quem cuidar e tem consciência de quem rejeita.

Em um diálogo entre os dois personagens, um afirma que está livre e que não deve mais nada ao sistema que somente o aprisiona, observando-se que, em sua fala, ele apresenta os marcos temporais heteronormativos apontados por Halberstam, questionando a importância do trabalho e de qualquer coisa que esteja implicada com obrigações ao sistema, partindo da ideia de que eles têm um futuro limitado pela doença. Porém, enquanto Araki faz essa relação direta com a doença, ao falar em liberdade opondo-se à lógica de trabalho

ligado diretamente ao sistema, ele traz para a discussão a construção de um novo futuro.



Figura 1: Cena do filme *The Living End*

Em uma das primeiras cenas do filme, quando um dos sujeitos vai pegar o resultado do teste de HIV, a câmera foca no carro que tem como adereço um adesivo com as palavras *choose death*, ou seja, escolha a morte. Como o filme tematiza sobre dois homens soropositivos, a morte é um assunto recorrente, não se limitando somente à morte física, mas principalmente à morte de uma vida, de hábitos e escolhas feitas pelos personagens, que descobrem a doença no início da história. Como um deles afirma em um diálogo: “estamos livres para fazer o que quisermos”. Gregg Araki leva uma situação ao extremo para falar sobre a necessidade de romper com certas moralidades e compromissos impostos pela sociedade.

Posto isto, *The Living End* trabalha a noção de temporalidade *queer*, explicitada por autores que serão aqui citados, pois, como afirmou Jack Halberstam, “...mesmo que tenha emergido da crise da

AIDS, não é somente sobre compressão e aniquilação; é também sobre potencialidade da vida não inscrita nas convenções de família, herança e criação de filhos²⁰” (2005, p.2, tradução nossa). A AIDS, neste contexto, surgiu também como metáfora para se repensar esse “tempo da reprodução” ao qual Halberstam se refere, tempo dedicado a legitimar o sistema normativo que nos mantém em uma linearidade reprodutiva.

2.1 O tempo na narrativa

*Time meant nothing, never would again*²¹

(Time Warp – The Rocky Horror Picture Show soundtrack)

Para discutir sobre as temporalidades *queer* ou normativas, e como as mesmas podem ser pensadas no cinema, acredito que seja interessante escolher duas abordagens que podem ser feitas para elucidar esse diálogo. Inicialmente, entendo que o filme *The Rocky Horror Picture Show*²² pode contribuir para discutirmos em que sentido essas temporalidades podem ser analisadas dentro da narrativa e no desenvolvimento de certas personagens. Em um segundo momento, os filmes “Desejo Proibido”²³ e “Segredos e Confissões” serão discutidos a partir de sua forma e de que maneira esta pode contribuir para transmitir para o espectador a ideia de temporalidade. O musical *The Rocky*

²⁰*even as it emerges from the AIDS crisis, is not only about compression and annihilation; it is also about the potentiality of a life unscripted by the conventions of family, inheritance, and child rearing.*

²¹O tempo não significava nada, e não iria significar nunca mais.

²²*The Rocky Horror Picture Show*. Direção: Jim Sharman. 20th Century Fox, 1975. 100 min, color.

²³Desejo Proibido. Direção: Jane Anderson, Martha Colidge, Anne Heche. Top Tape, 2000. 96 min, color, Título original: *If These Walls Could Talk 2*.

*Horror Picture Show*²⁴, lançado em 1975 e dirigido e roteirizado por Jim Sharman²⁵, possui inúmeros personagens que merecem abordagens diferenciadas. Todavia, para esse momento, entendo como interessante pensar a partir do casal Brad e Janet e sua jornada no decorrer do filme, daquilo que representavam no início da história, e das mudanças que passam na narrativa.

De acordo com Jack Halberstam (2005), a temporalidade normativa tem como marcadores principais o nascimento, o casamento, a reprodução e a morte. Estes marcos estão relacionados a instituições como a família e a heterossexualidade. O casal principal do filme se encaixa nesse perfil e, em tom de paródia, o filme acentua as características marcantes de masculinidades e feminilidades, apresentando para o espectador as mesmas com um aspecto de teatralidade. Logo, o conceito de heteronormatividade (MISKOLCI, 2012) é importante para analisar esses personagens, já que seu significado não está restrito à questão da sexualidade, mas abrange todas as normas que existem para se viver em sociedade, contribuindo para formações de masculinidades e feminilidades, a quais podem, inclusive, marcar um relacionamento homossexual.

O filme em questão inicia com o casal Brad e Janet (interpretados por Barry Bostwick e Susan Sarandon) participando do casamento de amigos. Ao final do evento, ele a pede em casamento. Em

²⁴ A idéia de discutir o filme *The Rocky Horror Picture Show* a partir dos personagens Brad e Janet foi pensada de maneira mais elaborada no artigo “A normatividade e a norma: o *queer* em *The Rocky Horror Picture Show*”, escrito por Claudia Santos Mayer e por mim, e apresentado no evento ENEIMAGEM na cidade de Londrina em 2013. O texto completo está disponível nos anais do evento.

²⁵ O roteiro foi uma adaptação da peça de Richard O’Brien, ator que interpretou o personagem Riff Raff no filme.

seguida saem em viagem e, devido a um pneu furado, são obrigados a pedir ajuda em um castelo que encontram no meio da estrada. Assim que entram no castelo, são apresentados ao suposto dono do lugar, o Dr. Frank N Further (interpretado por Tim Curry), e aos habitantes e convidados do castelo, no meio de uma festividade que ali ocorria. No decorrer do longa-metragem, o espectador recebe a explicação de que as pessoas do castelo pertencem ao planeta Transexual da galáxia Transylvania. Se atentarmos para os significados das palavras *alien* e *queer* elas possuem ideias que se encontram, haja vista que enquanto a primeira pode ser considerada como um estrangeiro, *outsider*, o *queer* pode ser considerado como estranho.

Uma das primeiras músicas cantadas no filme se chama *Time Warp*, bastante significativa para a mudança de temporalidade em que os personagens principais serão submetidos. Segundo o dicionário Oxford, a expressão *Time Warp* pode referir-se a um lugar imaginário e/ou utilizado em histórias de ficção científica, onde é possível pessoas ou coisas saírem do passado ou futuro e irem para o presente. Além da referência direta do musical com o gênero da ficção científica, é interessante pensar no significado desse momento no filme, da significação da música cantada em relação aos acontecimentos quando surgirão as personagens.

Quando Brad e Janet entram no castelo é um momento de quebra da temporalidade heteronormativa. A linearidade, o futuro sonhado, é subvertido quando conhecem Dr. Frank N Further e todos os alienígenas de Transylvania. As expectativas de amadurecimento, casamento e filhos não farão mais parte da história do casal principal, pois a narrativa colocará em dúvida tudo que aprenderam sobre as

normas, masculinidades e feminilidades e a própria construção desse futuro desejado. Seus ideais de vida e relacionamento serão constantemente questionamentos por todos que ali se encontram no momento, principalmente na figura de Frank N Furter. Um homem que veste-se com roupas consideradas femininas, relaciona-se com homens, e não regula seu corpo e sua sexualidade pelas normas que aprisionam Brad e Janet em um padrão estabelecido.

O musical *The Rocky Horror Picture Show* é um bom exemplo acerca das temporalidades heteronormativas e *queer*, e da forma como essas discussões são tecidas na própria história, e através de seus personagens. Durante a narrativa, pode-se perceber as mudanças observando o casal principal, Brad e Janet, que nos conduzem, através de sua jornada, a uma mudança de perspectiva em relação aos ideais normativos legitimados no início do filme. A maneira como entendem seus corpos, desejo e relacionamento modificam na medida em que tomam conhecimento de outras experiências que os leva a um rompimento de paradigma. O final do filme pode ser contestado, devido à morte de Dr. Frank N Further, assim como o retorno dos transylvanios para seu planeta, e o que isto simbolizaria para os personagens. Porém, Brad e Janet não encerram sua jornada da mesma forma que começaram. Aquela visão idealizada do casal no início da narrativa foi subvertida, e por mais que permaneçam juntos, eles demonstram não serem mais os mesmos.

A maneira pela qual apresentei a discussão sobre esse filme é apenas uma possibilidade para entabular uma proposta de análise referente às temporalidades *queer* e heteronormativa. *The Rocky Horror Picture Show* é um exemplo de como um filme pode representar essas

questões dentro de sua própria história. Porém, essa não é uma possibilidade única. Os filmes discutidos abaixo serão analisados a partir de sua forma, de que maneira os roteiros foram apresentados visualmente, e como esse tipo de análise poderá contribuir para a discussão em voga.

2.2 *The times they are a-changin*

No ano de 1999 foi lançado o filme “Meninos Não Choram”²⁶, dirigido por Kimberley Pierce e roteirizado por ela e por Andy Bienen. Tendo como grande referência o documentário *The Brandon Teena Story* de 1998, o filme conta a história de Brandon Teena, um trans homem que foi assassinado em uma cidade da área rural de Nebraska nos Estados Unidos. O longa, que ganhou o Oscar naquele ano, teve uma recepção muito positiva por parte da crítica, e foi importante para que a indústria cinematográfica percebesse o interesse por sujeitos e temáticas *queer*. Segundo Michelle Aaron (2004), foi com este filme que outras histórias marginalizadas começaram a receber apoio financeiro, antes inexistente. De qualquer forma, deve-se relativizar esta informação.

Ainda que houvesse maior apoio financeiro por parte de estúdios para temas e sujeitos *queer*, o resultado foi de menor ousadia para contar histórias e para incorporar certos sujeitos e temas em um formato mais *mainstream*, constituído por representações normativas. A relação do *queer* com o *mainstream* será mais explicitada no segundo

²⁶ Meninos Não Choram. Direção: Kimberley Pierce. 20th Century Fox, 1999. 118 min, color, Título original: *Boys Don't Cry*.

capítulo, porém me parece fundamental que se compreenda que a simples presença de personagens gays e lésbicas em um filme não significa que sua proposta seja de total rompimento com as regras da sociedade; além disso, é necessária a atenção ao fato de filmes *mainstream* também possuírem críticas interessantes e eficazes à sociedade dominante, portanto não devem ser vistos sob a ótica de pré-conceitos.

Um ano depois da estreia de “Meninos Não Choram” nos cinemas, dois filmes feitos para a televisão, “Desejo Proibido”²⁷ e “Segredos e Confissões”, foram lançados. Esses dois longas-metragens podem ser um ponto de partida para perceber o *queer* sendo incorporado pelo *mainstream* não somente no campo da representação, mas na questão dos próprios direitos LGBT’S conquistados na sociedade, e como o cinema retrata isso.

Os dois filmes em questão possuem uma estrutura semelhante: ambos são divididos em três partes, contando histórias sobre gays e lésbicas em décadas diferentes. Na discussão feita a partir desses elementos, as histórias em si não serão analisadas. Analisarei como a narrativa foi estruturada para que essas histórias fossem contadas, e como a temporalidade nesses filmes é representada para o espectador.

²⁷ Desejo Proibido. Direção: Jane Anderson, Martha Colidge, Anne Heche. Top Tape, 2000. 96 min, color, Título original: *If These Walls Could Talk 2*. É importante afirmar que o número 2 no título do filme em inglês sugere que o mesmo seria uma sequência. Em 1996 foi lançado o *If These Walls Could Talk*, sendo traduzido como “O Preço de Uma Escolha”, mas o tema abordado por esse filme é a questão do aborto. A estrutura de “Desejo Proibido” é bastante similar já que ambos são divididos em três décadas na tentativa de representar como diferentes contextos lidam com certos temas considerados polêmicos.

Portanto, acredito que seja válida questão: o que esses dois filmes nos falam sobre tempo, *queer* e a normatividade?

O filme “Desejo Proibido”, um projeto que reuniu diretoras diferentes para cada segmento, conta uma história sobre lésbicas em três décadas do século XX, histórias que se passam na mesma casa. A primeira história é sobre um casal mais velho no ano de 1961, e a dificuldade que uma das personagens tem que enfrentar no momento que sua companheira morre. Já na década seguinte, no ano de 1974, conta-se a história de um grupo de feministas lésbicas, e o segmento dos anos 2000 conta a história de um casal que quer ter um filho.

O filme inicia apresentando imagens que marcaram as décadas que serão trabalhadas, tanto registros de movimentos sociais e figuras públicas, como imagens de filmes e publicidade. Nesse começo, existe um elemento que chama a atenção: como foi pensada a apresentação dessas imagens. Este foi um dos primeiros fatores que me levaram a refletir sobre a maneira como “Desejo Proibido” abordou a ideia de temporalidade. Ao som de *Mama I'm Strange*, da cantora Melissa Etheridge, a imagem de abertura é dividida em três partes, cada uma representando uma década. Elas vão se modificando, mas nunca se misturam, aparentando serem diferentes, e não se interligarem.



Figura 2: Cena do filme "Desejo Proibido"

Essas imagens que aparecem divididas na tela são reapresentadas entre as histórias, marcando a passagem de um tempo para o outro, e me parecem ter duas funções: a primeira, de conectar a temática das histórias com questões sociais, reforçando que essas representações têm relação com a vivência de pessoas reais; e a segunda função, como maneira de criar continuidade entre as histórias, tendo em vista que cada uma teve direção diferente, o que permitiu manter um fluxo independente destas diferenças.

Depois da introdução, o lado mais à esquerda empurra para a direita as outras imagens para tomar conta da tela e, assim, o ano de 1961 é introduzido. Dirigido e roteirizado por Jane Anderson, o primeiro curta conta a história de um casal de senhoras (interpretado por Vanessa Redgrave e Marian Seldes) e a problematização da morte de uma das companheiras, e as consequências da sobrevivente não ser considerada como família, mas apenas como “a amiga” da falecida. A personagem de Marian Seldes morre em decorrência de um acidente, e a

casa onde o casal morava pertence a ela. Sendo assim, a família da falecida, com a qual esta não mantinha muita relação, apresenta-se para requisitar a casa. Desta forma, a personagem de Vanessa Redgrave precisa se mudar do lugar onde morou por anos com sua companheira, sem ter direito a nada.

Para introduzir tal segmento, existe uma escolha de imagens que chamam a atenção já que apresentam a sociedade na qual as personagens estão inseridas e, principalmente, o modelo de feminilidade que deveriam seguir, mas que rompem na medida em que estão em um relacionamento lésbico. Imagens relativas à beleza, casamento heterossexual e feminilidade são colocadas em discussão pelas personagens da história.

As imagens separadas em décadas podem ser um indicativo da noção de temporalidade apresentada no filme. A linha do tempo, no caso desse filme, apresenta uma ideia de um caminhar para um futuro melhor, deixando claro que saímos de uma época em que os casais gays não eram reconhecidos como família, para os anos 2000, quando já há possibilidade de constituir família com filhos e ser reconhecido pelo Estado. No início, ao apresentar a primeira história com a música “O que será, será” cantada por Doris Day, o discurso do filme encaminha o espectador a refletir sobre esse futuro – que aquelas senhoras jamais veriam. Canta Doris Day, “O futuro não é nosso para ver, *o que sera, será*”²⁸(tradução nossa).

Outro elemento presente na edição do filme, e que contribui para legitimar esse caminhar para um futuro de suposta igualdade, é a maneira como as imagens selecionadas para representar cada época são

²⁸*The future is not ours to see, o que sera, será.*

inseridas no momento da introdução de cada curta. Na primeira história, aparecem em um momento anterior ao curta, e ampliam horizontalmente em direção à direita, caminhando para frente, para o futuro. Assim que o primeiro curta termina, sua última cena é congelada e se une às imagens das outras duas décadas. Quando as três imagens se encontram novamente juntas na tela, a imagem do meio amplia horizontalmente para os dois lados. E antes do último curta começar, acontece algo interessante, pois as imagens se unem novamente, dividindo a tela em três, e aquelas relacionadas à contemporaneidade ampliam horizontalmente para o lado esquerdo, representando um passado.

O filme “Segredos e Confissões”, dirigido por Donna Deitch e roteirizado por Paula Vogel, Terrence McNally e Harvey Fierstein, é semelhante à “Desejo Proibido” não somente pela temática, mas pela maneira como realiza a reflexão. Separado em três décadas (1954; 1974; 2000), o longa também conta histórias de personagens diferentes em contextos históricos diferentes. Os protagonistas de cada história são homossexuais: na primeira história, é uma menina; na segunda, um menino; e na terceira, um casal de homens que está para realizar a cerimônia de casamento. Como pano de fundo, existe um narrador (interpretado por Eric Stoltz) que relatará as histórias desses personagens, que se passam todas em uma pequena cidade dos Estados Unidos. Esse narrador herdou a profissão de seu avô, que consiste em hastear a bandeira nacional todas as manhãs, e retirá-la no final do dia. Ele conhece todos os personagens que vivenciam seus dramas durante as três décadas.

A primeira história se passa na década de 1950, e conta a história de uma menina que foi expulsa da marinha por ser lésbica. A

segunda, retrata a década de 1970, quando um aluno sofre *bullying* por ser gay, e o seu professor lida com questão de sair ou não do armário. E, por fim, a história dos anos 2000 fala sobre um casal que quer se casar. A maneira como o filme simboliza a passagem das épocas é bem similar à “Desejo Proibido”, porém a diretora de “Segredos e Confissões”, sendo apenas ela, utiliza outras formas para significar o que entendo ser a mesma noção de temporalidade que o primeiro filme quis defender.

A passagem das décadas é interessante, dada a falta de cortes nos planos entre uma década e outra. Na passagem da primeira história para a segunda, quando Dorothy (interpretada por Brittany Murphy), a menina que foi expulsa da Marinha, vai embora da cidade, o ônibus se dirige para esquerda da tela, e, ao sair do foco da câmera, encontramos o personagem narrador no fundo da imagem. Dorothy ficou no passado e o ano de 1974 é introduzido com um plano sequência (da esquerda para a direita), em que no final o personagem principal, já mais velho, está carregando a bandeira para ser hasteada, simbolizando o começo de uma nova época. A câmera gira no eixo em que no lado esquerdo os espectadores se despedem dos personagens de uma década para cair em uma nova, que contará outra história a partir do ponto de vista do personagem principal dessa nova década. Assim como no outro filme, o passado representa aquilo que ficou para trás, movimentando-se à esquerda da tela.

A ideia de um fluxo temporal é garantida quando a diretora não opta por cenas com cortes. E assim, como “Desejo Proibido”, a temporalidade sugere um caminhar para um futuro melhor, em que o passado de desigualdade parece ter ficado para trás. Porém, como afirmou Alan Sears, “a consolidação de direitos civis de gays e lésbicas

tende a beneficiar alguns mais que outros. Aqueles que ganharam mais foram as pessoas que vivem em relacionamentos estáveis com bons salários e empregos, na maioria das vezes brancos e especialmente homens²⁹” (2005, p.93, tradução nossa).

Tanto “Desejo Proibido” quanto “Segredos e Confissões” partem de um microcosmo (casa no primeiro, cidade no segundo) para discutir uma questão maior, que supostamente atinge a todos. Contudo, o perigo de qualquer linha do tempo e de generalização é assumir um discurso dominante que tanto se quer contestar. A escritora Audre Lorde, criticando os feminismos brancos, afirmou que: “É uma arrogância acadêmica supor qualquer discussão sobre teoria feminista neste tempo e neste espaço sem examinar nossas muitas diferenças, e sem uma participação significativa de mulheres pobres, negras e de terceiro mundo, e lésbicas³⁰” (1983, p.98, tradução nossa). Essa crítica foi direcionada ao feminismo, mas ajuda a pensar no perigo dos discursos que se pretendem universais.

Jack Halberstam falará do “tempo da herança”, sendo este linear, passado por gerações. Essa linearidade, consciente ou não, está presente em ambos os filmes. Em “Segredos e Confissões”, com um personagem principal presente em todas as histórias, a ideia da geração fica mais evidente, mas, em “Desejo Proibido”, esse elemento também está presente no momento que todas as histórias são colocadas dentro da

²⁹*the consolidation of lesbian and gay civil rights has tended to benefit some more than others. Those who have gained the most are people living in committed couple relationships with good incomes and jobs, most often white and especially men.*

³⁰*It is a particular academic arrogance to assume any discussion of feminist theory in this time and in this place without examining our many differences, and without a significant input from poor women, Black and third-world women, and lesbians.*

mesma casa como parte de uma mesma narrativa. No entanto, como afirmou Tom Boellstorff (2007), essa linearidade se alinha com o que ele chama de *straight time* (o oposto do tempo *queer*). E aqui o significado da palavra *straight* pode ser pensada tanto referindo-se à heterossexualidade, quanto à ideia de retidão.

O tempo reprodutivo, do relógio, como afirmou Halberstam, é pensando nesses filmes em uma instância maior, relacionado com a história de um país (neste caso os Estados Unidos). Em “Segredos e Confissões” essa relação com a nação torna-se mais óbvia, pois o personagem narrador (relevante afirmar que ele é branco e heterossexual) tem como função hastear a bandeira dos país na cidade todos os dias, e as passagens entre as décadas podem ser representadas pela personagem guardando a bandeira e a hasteando novamente na chegada de um novo tempo. Como afirmou Jin Haritaworn, “... a linguagem de direitos e liberdade é por ela mesma altamente racializada³¹” (2008, p.86, tradução nossa). A partir dos filmes aqui mencionados, como “Desejo Proibido” e “Segredos e Confissões”, que pretendem ter um discurso mais geral sobre conquistas de direitos de uma comunidade, é importante refletir sobre aquilo que não está sendo falado ou o que ficou para trás nesses discursos, ou seja, aquilo que ainda permanece invisível.

Em “Desejo Proibido” o casal central do último curta, formado pelas atrizes Ellen DeGeneres e Sharon Stone, querem ter um filho e em “Segredos e Confissões” o casal dos dois homens no ano 2000, planeja um casamento, tendo ambos os filmes histórias similares. Estas se apresentam em contraponto às vivências dos personagens em décadas

³¹ *the language of rights and freedoms is itself highly racialised.*

passadas. Encontram-se em um momento em que possuem mais direitos e igualdade perante o resto da sociedade. Deste modo, os filmes se utilizam de planos de janelas abertas nas suas primeiras histórias, com luz ao fundo, contemplando um futuro que ainda não chegou, um momento que ainda será vivenciando por outros sujeitos.

“Neste contexto de mercantilização, uma pessoa se torna visível como ‘*queer*’ somente através da implantação de determinados bens e serviços de mercado. Outros são invisíveis, seja porque estão literalmente deixados do lado de fora da porta (como por exemplo, porque não tem dinheiro) ou porque eles não parecem ‘gay’ ou ‘lésbica’ se são muito velhos, gordos, magros, transgêneros, racializados, estigmatizados como incapacitados ou doentes, ou obviamente pobres”³². (SEARS, 2005, p.108, tradução nossa)

Nestes longas-metragens apenas uma personagem é negra, e a grande maioria faz parte de uma classe média: não parece que seja uma posição crítica à celebração de certos direitos, mas sim a percepção de que estes não abrangem todos. Da mesma forma, na sociedade, percebe-se que existem pessoas dentro da chamada comunidade LGBT que não desejam se enquadrar nesse padrão de família e de tempo legitimado pelo sistema vigente. Segundo Jack Halberstam, “... nos círculos políticos tradicionais, no entanto, o casamento gay se tornou uma causa célebre e veio para substituir a política de gays e lésbicas como um

³²*In this context of commodification, a person becomes visible as "queer" only through the deployment of particular market goods and services. Others are invisible, either because they are literally left outside the door (for example, because they cannot afford the cover charge) or because they cannot look "gay" or "lesbian" if they are old, fat, skinny, transgendered, racialized, stigmatized as disabled or ill, or obviously poor.*

todo³³” (2012, p. 121, tradução nossa), porém, não são todos que se sentem representados por essas leis, e não são todos que têm meios para poder casar e ter filhos.

No final da segunda história de “Segredos e Confissões”, o narrador fala para o menino gay, que está indo embora da cidade, que os tempos estão mudando. A referência à música de Bob Dylan, *The Times They a changin*, lançada em 1964, é bastante clara, e a letra confirma a ideia de que o filme quer avançar com relação a ideais ultrapassados. “Como o presente agora logo será o passado / a ordem está desaparecendo rapidamente³⁴” (tradução nossa), afirma a música. Esta surge em um contexto de movimentos sociais efervescentes, sendo que a letra pode ser pensada de diversas formas; no entanto, no filme se aplica perfeitamente a ideia de que os tempos mudam (e estão mudando), e que, se gays e lésbicas não foram aceitos no passado, são aceitos no presente.

Relevante também é a ideia de geração presente no filme, e que também se encontra na música. “Venham mães e pais por toda a terra e não critiquem o que não podem entender. Seus filhos e suas filhas estão além de seu comando³⁵” (tradução nossa), apresenta a nação entendida como grande família, cuja antiga moralidade está sendo questionada. Afinal, o nome do filme em inglês se chama *common ground*, o solo em comum, a terra que é de todos. “Desejo Proibido” não é tão claro em relação a tal questão familiar, mas o fato de todas as histórias se

³³*in mainstream political circles, however, gay marriage has become the cause célèbre and has come to stand in for gay and lesbian politics as a whole.*

³⁴*As the present now will later be past / the order is rapidly fading.*

³⁵*Come mothers and fathers throughout the land And don't criticize What you can't understand Your sons and your daughters Are beyond your command.*

passarem na mesma casa pode ser pensada como um microcosmo desse *common ground*, ou seja, a nação.

Para José Esteban Munoz, “... a esperança na política falha com os *queer* pois, assim como a significação, não foi originalmente feita para nós. Ela ressoa somente no nível de futuro reprodutivo”³⁶ (2007, p.361, tradução nossa). Esse futuro imaginado pelos filmes, celebrando a chegada de novos tempos, não contempla inúmeros sujeitos que ficam marginalizados em relação a essas realizações. “A visão de Hollywood sobre as novas e diversas formas de organização domésticas ainda privilegia o triângulo nuclear de mamãe, papai e bebê, fazendo com que esses três fiquem por cima de qualquer maneira de aliança e relação”³⁷ (HALBERSTAM, 2012, p. 71, tradução nossa). E essa família nuclear é marcadamente branca e de classe média.

“O futuro é somente algo para algumas crianças. Crianças racializadas, crianças *queer*, não são os príncipes soberanos da futuridade”³⁸” (MUNOZ, 2007, p.364, tradução nossa). José Munoz e autores como Jin Haritaworn (2008) acreditam que o fato do *mainstream* ter aceitado abrir espaço para uma parcela comunidade gay – com a aquisição de alguns direitos civis e uma representatividade maior na mídia - não se deve a uma bondade de um sistema que mudou de valores, dada a existência de vozes ainda silenciadas. “Os direitos de gays e lésbicas fazem a diferença, especialmente para aqueles que estão

³⁶ ... *political hope fails queers because, like signification, it was not originally made for us. It resonates only on the level of reproductive futurity.*

³⁷ *Hollywood's take on new and diverse household forms still privileges the nuclear triangle of mommy, daddy, and baby makes three over all other forms of alliance and relation.*

³⁸ *The future is only the stuff of some kids. Racialized kids, queer kids, are not the sovereign princes of futurity.*

em relacionamentos reconhecidos, que tem empregos seguros e renda, que vivem como gays "fora do armário", que podem arcar com o 'estilo de vida' e que escolhem, ou não são excluídos deste”³⁹(SEARS, 2005, p.103, tradução nossa). E se pensarmos na maioria dos filmes que tratam a questão gay e lésbica, tendo os dois filmes mencionados como exemplo, é para esse público que o discurso de igualdade e futuro foi direcionado.

2.3 Novos tempos e a fabricação de um novo normal

No ano de 2012 foi lançada nos EUA a série *The New Normal*. Posteriormente cancelada após a primeira temporada, os 22 episódios contam a história de um casal gay que queria ter um(a) filha(o) e, para realizar esse sonho, pagam uma mulher para ser barriga de aluguel. O foco da série é a convivência do casal, da mulher e sua filha de um relacionamento anterior. Esse “novo normal” falará diretamente sobre essas novas constituições familiares, e que o “antigo normal”, formado pelo homem, pela mulher e filhos, não é mais o padrão. A temática de novas constituições de família representadas na televisão não é um problema, mas o ideal por trás de um “novo normal” deve ser colocado em questão.

Como Alan Sears afirmou, “... ganhos em visibilidade cultural ou em direitos civis podem situar os *queer* mais profundamente dentro

³⁹*Gay and lesbian rights make a difference, particularly for those who are in recognized couple relationships, who have secure jobs and incomes, who live "out" gay lives, who can afford the "lifestyle" and who choose it or are not excluded from it.*

dos sistemas de poder”⁴⁰ (2005, p.94, tradução nossa). Esse “novo normal” propagado pela mídia tem mais relação com o sistema vigente que está se modificando aos poucos, do que efetivamente com os sujeitos marginalizados pela sociedade - e que continuam tendo esse *status* independentemente de algumas mudanças nas leis referentes aos direitos civis concedidos aos homossexuais. “*Queers* com rendas limitadas são invisíveis porque não podem entrar no domínio mercantilizado da visibilidade gay/lésbica”⁴¹ (ibid, p.105, tradução nossa), discurso de maior aceitação que não os alcança, haja vista que está marcado pela questão racial e de classe.

Assim como afirmou Janet Jakobsen, “... *queer* é normalmente definido precisamente como uma resistência às normas e à normatividade”⁴² (1998, p.2, tradução nossa). Pensando a norma enquanto “... imperativos que materializam certos corpos e ações”⁴³ (ibid., p.7, tradução nossa), e a normatividade como uma rede dessas normas que possibilitam e limitam ações, é importante que esse “novo normal” seja relativizado, pois, invariavelmente, estará construindo uma outra linha do aceito e o do não aceito. Jack Halberstam, no livro *Gaga Feminism: Sex, Gender, and The End of Normal*, fala sobre como o casamento se tornou a bandeira principal do movimento LGBT nos EUA, e que essas questões devem ser pensadas a partir de outros olhares.

⁴⁰ *gains in cultural visibility or civil rights can situate queers more deeply inside systems of power.*

⁴¹ *Queers with limited incomes are invisible because they cannot enter the commodified realm of lesbian/gay visibility.*

⁴² *queer is often defined precisely as resistance to norms and normativity.*

⁴³ *Imperatives that materialize particular bodies and actions.*

O principal problema com a política de inclusão, no qual um grupo de pessoas procura se envolver em instituições existentes com o casamento, em última análise, encontra-se nas divisões econômicas que a política do casamento ignora. O casamento continua uma questão que atrai gays e lésbicas brancas que se beneficiam disso. Ele tem menos apelo aos *queers* que vivem na pobreza ou *queers* que ativamente estão trabalhando com questões de justiça social que vão além de assegurar o direito individual para benefícios ou incentivos fiscais⁴⁴(HALBERSTAM, 2012, p. 126, tradução nossa)

Essa luta pelo casamento gay enquanto uma prioridade nos diz muito sobre temporalidades, normas e normatividade, contribuindo para analisarmos as representações de sujeitos LGBT e relativizarmos a ideia de visibilidade. Por conseguinte, é válido sempre questionar se essa visibilidade não estaria contemplando um perfil branco e classe média. E assim como *The New Normal*, existem outros tantos exemplos que podem ser mencionados para pensar em como essa relação da visibilidade de sujeitos LGBT em filmes e séries está diretamente relacionado com um ideal normativo de comportamento.

Essas questões apresentadas neste capítulo estarão presentes no decorrer dos capítulos posteriores. E depois de considerar a questão da temporalidade, será importante localizar e contextualizar essa produção cinematográfica mencionada, pensar sobre os principais temas, e de que maneira as discussões propostas pela teoria *queer* podem ser debatidas

⁴⁴*The main problem with a politics of inclusion, where a group of people seek to be folded into existing institutions like marriage, ultimately lies with the economic divisions that marriage politics ignore. Marriage remains an issue that appeals to affluent white gays and lesbians who will benefit from it. It has far less appeal to queers living in poverty or queers actively working on social justice issues that stretch beyond securing individual benefits or tax breaks.*

juntamente com filmes. Seja legitimando uma normatividade ou não, o tempo aparece como um elemento a ser questionado e discutido.

Sendo assim, as discussões apresentadas neste capítulo serão relacionadas não somente com o cinema, mas com a questão do rock como espaço de empoderamento - especialmente o punk -, nas discussões que apresentarei nos capítulos três e quatro. Jack Halsberstam (2005) enxerga no punk uma subcultura que propôs um rompimento com esse modelo de vida que os jovens devem almejar por um suposto amadurecimento, e desta forma, se inserir na vida adulta e no sistema que rege um padrão para tal comportamento. Desta forma, a discussão feita sobre temporalidades se encaixa com o objeto da minha dissertação no sentido de que buscarei refletir no filme que analisarei, e os outros que serão mencionados, uma maneira como essa discussão da temporalidade *queer* (ou normativa) se insere na narrativa cinematográfica, unindo-a à questão da música, e, no caso específico, da influência do *Riot Grrrl*. Sendo assim, a análise discutirá no último capítulo de que maneira essa subcultura ligada à música, representada nos filmes, apresenta essas noções aqui apresentadas.

Porém, antes de analisar como essas ideias sobre temporalidades *queer* e normativas se aplicam ao objeto desta dissertação, o segundo capítulo fará um caminho sobre as representações de gays e lésbicas no cinema. Esse debate será importante para discutir o termo “Cinema *queer*”, das relações do *queer* com o *mainstream* e como essa incorporação de temas e sujeitos *queer* pode ter acarretado em uma tentativa de normalização, mais do que subversão, das normas desse sistema capitalista e heteronormativo. Será importante trazer para o debate as discussões do chamado *New Queer*

Cinema, do início da década de 1990, e as características desse novo movimento (ou momento). Este capítulo apresenta também a discussão sobre o lugar das lésbicas nessa produção cinematográfica dos anos 90, já que o próprio filme escolhido para análise principal, *All Over Me*, tem como uma de suas grandes questões a descoberta da homossexualidade da personagem principal.

Muitas das produções atuais, quanto para o cinema como para a televisão, representa o homossexual sem a ideia do estigma, estando incorporado totalmente à sociedade. Contudo, assim como os filmes mencionados acima, é relevante questionar essa ideia de normalização, quem são esses sujeitos que ganham espaço de voz e aqueles que ainda permanecem invisíveis para as representações. Esse diálogo será importante para relativizar esse momento de notável visibilidade. É relevante celebrá-la e elucidar narrativas em que alguns sujeitos ficam à margem de tal visibilidade.

3. CAPÍTULO 2: CINEMA *QUEER* OU O *QUEER* NO CINEMA? QUESTÕES DE REPRESENTAÇÃO E VISIBILIDADE

Como foi apresentado no capítulo anterior, o tempo é um elemento importante para quem articula suas discussões a partir da teoria *queer*. Conforme B. Ruby Rich (2013), o tempo começou a ser discutido nesta teoria a partir de um contexto bem específico dentro da história estadunidense, que foi marcado pela epidemia da AIDS. A doença foi considerada como marcadora de um futuro incerto de sujeitos que vivenciaram um presente sem horizonte, tendo sua sexualidade marcada como desviante, marginalizados e estigmatizados pela sociedade. Os marcadores sociais da temporalidade normativa (HALBERSTAM, 2005) de nascimento, juventude, amadurecimento e morte foram (e são) subvertidos de maneira existencial, corpos que não se conformaram (e nem se conformam), e sujeitos que optaram por não se vincular às instituições normativas relacionadas ao sistema vigente.

...um das maneiras mais óbvias no qual o sexo encontra-se com a temporalidade é na persistente descrição de sujeitos *queer* como temporalmente atrasados, apesar de paradoxalmente deslocados de qualquer momento histórico específico. Como a retórica dominante da epidemia da AIDS tão cruamente revelou, desde que a identidade sexual emergiu como um conceito, gays e lésbicas tem sido representados como se não tivessem passado: sem infância, sem origem ou precedente na natureza, sem tradições familiares ou lendas, e, crucialmente, sem História como um povo

distinto⁴⁵(FREEMAN, 2007, p.162, tradução nossa).

Em filmes como “Segredos e Confissões” percebe-se que gays e lésbicas também estão inseridos nessa sociedade que pensa e constrói o futuro, mas existem inúmeros indivíduos, que ali não se encontram representados, que continuam fazendo parte do grupo “sem futuro”, invisíveis ao *mainstream*. Estes grupos ao adotarem algumas posturas consideradas não normativas permanecem silenciados, já que não se conformam à temporalidade normativa. Segundo Michelle Aaron, referente à representação de sujeitos LGBT no cinema e na televisão, “... seu real impacto e valor não podem ser mensurados pela quantidade ou pela peculiaridade de potenciais membros, mas por quanto mais *queer* é a cultura que ela introduziu”⁴⁶ (2004, p.8, tradução nossa). Portanto, pensar sobre as temáticas e sujeitos representados por alguns filmes e diretores é relevante para a reflexão sobre seus impactos na sociedade e na produção filmica.

Segundo Richard Miskolci, o *queer* surge “como reação e resistência a um novo momento biopolítico instaurado pela AIDS” (2012, p.2012) durante a década de 1980 nos Estados Unidos. As discussões que surgem deste contexto revelam uma necessidade de repensar em nome de quem se estava lutando quando se falava em gays,

⁴⁵ *One of the most obvious ways that sex meets temporality is in the persistent description of queers as temporally backward, though paradoxically dislocated from any specific historical moment. As the dominant cultural rhetoric of the AIDS epidemic so starkly revealed, since sexual identity emerged as a concept, gays and lesbians have been figured as having no past: no childhood, no origin or precedent in nature, no family traditions or legends, and, crucially, no history as a distinct people.*

⁴⁶ *its real impact, and value, are not to be measured by the quantity or quirkiness of potential members, but by the queerer culture it ushered in*

lésbicas e mulheres. Conforme Annamarie Jagose (1996), o *queer* é mais uma crítica às identidades. “*Queer* é sempre uma identidade em construção, um lugar de um tornar-se permanente”⁴⁷ (ibid, p.131, tradução nossa).

Posto isto, em *Queer Texts, Bad Habits, and the Issue of a Future*, Teresa de Lauretis (2011) faz um questionamento importante que estará presente em boa parte das questões aqui conjecturadas. Ao perguntar “Quando um texto literário pode ser chamado de *queer*?”, a autora interroga os textos literários. Entretanto, pode-se, também, pensar em texto visual ou ainda audiovisual. Em sua discussão, a autora apresenta dois argumentos que serão relevantes para a proposta deste capítulo. Primeiramente, quando de Lauretis afirma que um texto pode ser chamado de *queer* se o mesmo não se mantiver preso a uma narrativa considerada normativa, já que a mesma relaciona-se diretamente com a expectativa de um público que anseia por um final satisfatório. E quando afirma que “...um texto *queer* carrega a inscrição de sexualidade como algo mais do que sexo”⁴⁸ (ibid., 244, tradução nossa).

A discussão aqui proposta mostrará os dois pontos apresentados por de Lauretis, e tentará responder a pergunta formulada por ela a partir dos filmes que fazem parte desta pesquisa, e do contexto de produção dos mesmos. Essa questão proposta pela autora é interessante na medida em que desvincula o *queer* de um significado definido, ampliando a possibilidade de categoria de análise, abrindo a possibilidade de sua utilização na análise de diversos tipos de filme. Entendo que essa

⁴⁷ *Is always an identity under construction, a site of permanent.*

⁴⁸ *a queer text carries the inscription of sexuality as something more than sex.*

maneira de pensar como categoria de análise, e não como uma classificação, abre a possibilidade de discussão para filmes *mainstream*. A categoria “Cinema *Queer*”, não somente elimina uma grande variedade de filmes, como também muitas histórias que estão sendo contadas, e não se encaixam em uma suposta proposta estética ou temática. Sendo assim, é importante entender o que se compreende por esses filmes classificados de *queer*, assim como o termo *New Queer Cinema*, criado por B. Ruby Rich.

Os questionamentos referentes a essa problemática se fazem necessários na medida em que, mesmo inseridos em um contexto de produção cinematográfica mais marginalizado pelo mercado, existem ainda lacunas a serem preenchidas, silenciamentos que permanecem. Desta forma, a denominação de um chamado *Cinema Queer*, ainda mais acompanhado de um conceito crítico/teórico como o do *New Queer Cinema*, pode manter e/ou criar outras margens. Neste sentido, ao discutir representação de lésbicas no cinema, neste caso o estadunidense, entendo como importante repensar este conceito e denominação, utilizando o *queer* como uma ferramenta de análise.

Nesta discussão, o cerne se encontra no cinema produzido após a década de 1990 e as representações de mulheres lésbicas. Como afirmou Anat Pick, “...representar o lesbianismo não é simplesmente uma questão de fazer com que o invisível se torne visível, mas de negociar diferentes regimes de visibilidade”⁴⁹ (2004, p.115, tradução nossa). A visibilidade por si só não deve ser apenas celebrada, mas deve

⁴⁹ *screening lesbianism is not simply a matter of making the invisible visible, but of negotiating different regimes of visibility.*

ser objeto de análise constante, já que as imagens nos mostram pontos de vistas, e nunca verdades absolutas, sobre como sujeitos de uma sociedade, em um determinado contexto, enxergam tudo que os cerca. Entendo como importante tentar compreender o lugar de fala de cada representação, saber que tipo de discurso quer legitimar e, como o objeto de discussão é o cinema, questionar de que forma esses sujeitos são representados e construídos enquanto imagens para um público consumir. Uma imagem não existe sem o diálogo com aquele que a recebe, por isso esse fator nunca deve ser desconsiderado.

Essa discussão se faz necessária tendo em vista que o filme a ser analisado no último capítulo tem como um dos principais temas a sexualidade da personagem principal. Desta forma, apesar de não ser a única discussão, o debate acerca das lésbicas no cinema é relevante para discutir um tipo de produção cinematográfica ainda marginalizada pelos debates acadêmicos e da qual o filme aqui apresentado faz parte.

Filmes como “Desejo Proibido” e “Segredos e Confissões”, discutidos no capítulo anterior, são produtos de uma época em quase tornou mais acessível e possível fazer filmes sobre sujeitos LGBT. Como apresentado no capítulo anterior, as discussões realizadas referem-se a tempos diferentes, tanto em relação à sociedade como no campo da representação. No ano de 2000, os estúdios e canais de televisão já haviam percebido a existência de um público que consumia estas imagens e que responderia positivamente àquilo que estava na tela.

Para o contexto estadunidense, os anos 1990 são marcantes em relação à representação de personagens gays e lésbicas no cinema⁵⁰.

⁵⁰ O Código Hays, vigente de 1930 até 1968, foi uma código de censura da produção cinematográfica, baseado em uma ideia normativa de moral e bons

Mais filmes foram feitos, temáticas e histórias foram diversificadas, houve maior recepção em festivais e, por fim, uma abertura para o *mainstream*. Ainda que o primeiro capítulo tenha abordado algumas questões que estarão presentes nessa relação do *queer* com o *mainstream*, a discussão da década em questão é relevante para que se possa entender a produção maior de filme se a posterior absorção de temas e sujeitos *queer* -antes considerados marginalizados - pelo *mainstream*, tornando-se parte de um nicho comercial.

3.1 *New Queer Cinema* no contexto estadunidense

Atualmente temas e sujeitos *queer* podem ser encontrados em produtos *mainstream*, e esse momento de visibilidade LGBT no cinema e televisão se deve muito às mudanças no início dos anos 1990. Porém, o caráter dessa representação foi se modificando e se relacionando com o *mainstream*, podendo ter perdido elementos importantes de discussão política.

Entendo que para discutir o crescimento da representação de gays e lésbicas no cinema durante a década de 1990 é relevante considerar o que a autora B. Ruby Rich chamou de *New Queer Cinema*. A compreensão deste momento nos leva a entender os motivos

costumes, em que havia inúmeras regras a serem seguidas pelos filmes e estes eram classificados a partir das mesmas. Assim como certos temas eram proibidos de serem representados. Segundo o documentário “O Outro Lado de Hollywood” (*The Celluloid Closet*), dirigido por Rob Epstein e Jeffrey Friedman, a Igreja Católica esteve diretamente relacionada a efetivação dessas regras que limitavam abordagens e temas a serem discutidos nos filmes.

históricos e políticos que levaram ao crescimento de produções de filmes com essa temática, assim como a maior possibilidade de cineastas gays e lésbicas de produzirem seus próprios filmes e serem reconhecidos por isso. Além da questão política, o momento do cinema nos Estados Unidos, com o financiamento de produções independentes e festivais que reconheciam essas mesmas produções, tornou-se importante para que a homossexualidade estivesse mais presente nas telas dos cinemas.

“*New Queer Cinema* foi o nome dado para a onda de filmes *queer* que ganharam aclamação da crítica no circuito de festivais no começo dos anos 90”⁵¹ (AARON, 2004, p.3, tradução nossa). Filmes como *Paris is Burning*⁵², de Jennie Livingston, *The Living End*⁵³, dirigido e roteirizado por Gregg Araki, *Garotos de Programa* dirigido e roteirizado por Gus Van Sant e *Poison*⁵⁴, dirigido e roteirizado por Todd Haynes, foram celebrados e premiados em edições do Festival de Sundance no início da década, apresentando histórias com personagens gays (homens brancos, na sua maioria) em vieses bastante diversificados. Em alguns exemplos em décadas passadas, é possível encontrar homossexuais controlando a câmera, mas a diferença deste momento deve-se também à quantidade e à variedade, apresentando pontos de vista antes sem possibilidade de chegarem à luz de um projetor.

⁵¹*New Queer Cinema is the name given to a wave of queer films that gained critical acclaim on the festival circuit in the early 1990s.*

⁵²*Paris is Burning.* Direção: Jennie Livingston. Magnos Opus, 1990. 71 min, color.

⁵³ *Garotos de Programa:* Direção: Gus Van Sant. PlayArte, 1991. 104 min, color, Título original: *My Own Private Idaho*.

⁵⁴*Poison.* Direção: Todd Haynes. 1991, color/Black and white.

Para compreender este momento, deve-se entender a influência da década de 1980 nessas produções, assim como na maneira como os cineastas desejavam repensar as próprias identidades em seus filmes, afastando-se de uma necessidade de se restringir ao formato narrativo clássico e ao desejado “final feliz”. Como afirmou Michelle Aaron, “*New Queer Cinema* não pode ser removido do contexto da epidemia da AIDS”⁵⁵ (2004, p.6, tradução nossa) e seja a doença tema recorrente ou não, o momento vivenciado deixou clara a necessidade de se repensar não somente as identidades, mas a própria ideia de representação. “É a afirmação de que o *New Queer Cinema* é cinema de / sobre AIDS não somente porque os filmes (...) emergiram de um tempo e de preocupações com a AIDS, mas por que suas narrativas e também suas descontinuidades e rupturas formais são relacionadas com a AIDS....”⁵⁶ (PEARL, 2004, p.23, tradução nossa).

Os filmes mencionados, assim como tantos outros, refletiram exatamente essa ideia do questionamento acerca da normatividade e da reflexão sobre o que é ser um sujeito LGBT, especialmente em uma sociedade após o impacto da AIDS. Deste modo, o *New Queer Cinema* também confrontou a necessidade de uma “imagem positiva”, entendendo que esta também está relacionada ao ideal legitimado pelo cinema Hollywoodiano.

Neste sentido, é fundamental afirmar que por mais que haja uma necessidade, seja por qual motivo, de classificar filmes enquanto

⁵⁵ *New Queer Cinema cannot be removed from the context of the AIDS epidemic.*

⁵⁶ *It is contention that New Queer Cinema is AIDS cinema not only because the films (...) emerge out of the time of and the preoccupations with AIDS, but because their narratives and also their formal discontinuities and disruptions, are AIDS-related.*

queer, isto não constitui de maneira alguma o *queer* enquanto um gênero cinematográfico. No caso do *New Queer Cinema*, o que faz com que alguns filmes sejam denominados parte deste grupo ou movimento, não constitui em uma relação da indústria querendo satisfazer um público, mas sim dos temas que os filmes abordam e da maneira com as quais são abordados.

Segundo Michelle Aaron (2004), não existem características estéticas em comum entre os chamados filmes *queer*, mas o que os torna parte de um grupo é a questão do desafio, haja vista que inúmeros foram os filmes que desconstruíram identidades e subjetividades e inovaram na maneira de fazer cinema. Além disso, “... estes filmes dão voz para os marginalizados, não simplesmente em termos de focar na comunidade gay e lésbica, mas focando nos sub-grupos que fazem parte desta comunidade”⁵⁷ (ibid., p.3, tradução nossa).

A AIDS rompeu individualidades, comunidades, e as formas que as coisas poderiam ser pensadas ou ditas ou expressadas. Foi um rompimento principalmente porque causou doença e morte, portanto perdas mais sentidas entre pequenos grupos de indivíduos em comunidades específicas, mas também foi um rompimento pelo tipo de doença que era – ou melhor, o tipo de vírus que causou a doença e o modo que tomava conta do corpo humano. Os filmes que constituíram o *New Queer Cinema* representaram essas muitas maneiras de rompimento⁵⁸ (PEARL, 2004, p.24, tradução nossa).

⁵⁷ *These films give voice to the marginalized not simply in terms of focusing on the lesbian and gay community, but on the sub-groups contained within it.*

⁵⁸ *AIDS disrupted individuals, communities, and the ways that things could be thought of or said or expressed. It was disruptive partly because it caused illness and death, therefore aggravated loss among small groups of individuals in particular communities, but it was disruptive also because of the kind of*

Os filmes que marcaram e influenciaram produções ao longo da década, possuem outros elementos a serem destacados. Seu momento de produção não reflete apenas um momento político, mas a um momento financeiro, aos financiadores dos projetos, pois sem eles muitos não sairiam do papel. Outro fator importante a ser mencionado é que o crescimento de filmes com temática LGBT, com início na década de 1990, tem relação com o crescimento do chamado cinema independente estadunidense. O que Sundance refletiu no início da década de 1990, premiando filmes como *Paris is Burning*, *Poison* e *The Living End*, é uma parcela da produção independente que tematizava questões que Hollywood não discutia. Como afirmou Peter Biskind (2005), um movimento de filmes fora do padrão dos grandes estúdios, principalmente na década de 1980, fortaleceu a produção de histórias que antes não teriam chance de chegar às telas do cinema ou até mesmo às locadoras. Aliás, o VHS, como afirmou o autor, foi importante para a distribuição de muitos filmes que não atingiriam o circuito comercial de cinemas nos Estados Unidos.

À medida que o Instituto Sundance é fundado⁵⁹ e companhias como a Miramax se fortalecem, alguns diretores e diretoras, que antes não tinham espaço nos grandes estúdios, ganharam oportunidades de produção e distribuição de seus filmes. Como afirmou Maria

illness it was – or, rather, the kind of virus that caused the illness and the way it took hold on the human body. The films that constitute New Queer Cinema represent these many levels of disruption.

⁵⁹Criado em 1981 por Robert Redford, o Instituto Sundance é uma fundação sem fins lucrativos. Durante a década de 1980 o instituto realizava premiações, mas foi apenas em 1991 que ganhou o nome que se conhece hoje, Sundance Film Festival.

Pramaggiore, “... este aparente ágil, irreverente, energético e potencialmente pós-moderno *New Queer Cinema* é parte de um contexto geral de tornar *mainstream* o cinema independente nos EUA”⁶⁰(1997, p.60, tradução nossa). A importância desse fator é demonstrada por meio de inúmeros outros que contribuíram para o que futuramente foi chamado de *New Queer Cinema*. Ao idealizar o Instituto Sundance, Robert Redford pensou nos muitos cineastas negros, mulheres, gays etc. que não recebiam atenção e nem patrocínio (BISKIND, 2005).

Como afirmou Biskind (2005), enquanto filmes feitos no padrão Hollywood privilegiavam o espetáculo, produções independentes favoreciam personagens, narrativas e questões que ajudaram a contar novas histórias, tendo como exemplo o caso de filmes que tratam sobre sujeitos LGBT. Segundo o autor, “Sexo, Mentiras e Videotape”, de Steven Soderbergh, marcou não apenas a carreira de um diretor promissor na época, mas o fortalecimento de Sundance como uma premiação de cinema. Se na década de 1980 filmes que retratavam *outsiders* como *Parting Glances*,⁶¹ de Bill Sherwood, e *Mala Noche*,⁶² de Gus Van Sant, conseguiram um reconhecimento, a década de 1990 apresentou um maior espaço para produções voltadas ao público marginalizado, o qual não se via representado em telas de cinema ou locadoras.

As produções independentes, diferentes da maioria dos filmes hollywoodianos, tinham maior espaço para questionar a ideologia

⁶⁰ *this apparently agile, irreverent, energetic, and patently post-modern New Queer Cinema is part of a generalized mainstreaming of independent film in the US...*

⁶¹ *Parting Glances* – Olhares de Despedida. Direção: Bill Sherwood. Cult Classic, 1986. 90 min, color, Título original: *Parting Glances*.

⁶² *Mala Noche*. Direção: Gus Van Sant. 1986, 78 min, Black and White.

dominante. Com relação aos anos 1980, é importante notar que foi uma década extremamente conservadora, marcada por oito anos do governo Reagan e com a eleição de George Bush em 1989. Em filmes de baixo orçamento, o controle sobre a produção era menor, já que a objetivo de financiar não consistia apenas no lucro, deixando espaço para a exploração das ideias da(o)e autor(a), assim como para a discussão de temas considerados polêmicos.

Os oito anos de Reagan como presidente espalhou sal nas feridas enquanto ele se comportava como porta voz da nova versão conservadora cristã do Partido Republicano desprovida de compaixão, bússola moral, ou amor por NYC, *queer*, ou às artes. Curvando-se a esta influência, sua administração conduziu políticas que ignoraram os mortos e estigmatizaram os doentes⁶³ (RICH, 2013, p.xvi, tradução nossa).

Alguns dos filmes produzidos no início de 1990 nos Estados Unidos dialogavam com o contexto de conservadorismo que marcou a década anterior, e que ainda se fazia presente em variados tipos de discursos. Assim como o já citado *The Living End*, esses filmes contestavam a política governamental de marginalização e abjeção de certas minorias, e tinha o homem gay com HIV como um dos principais alvos de um discurso de ódio. “AIDS e o ativismo *queer* dos anos 1980 e 1990 foram fundamentais para o desenvolvimento desse circuito independente – uma base estética, institucional e cultural para auto

⁶³*Reagan's eight years as president rubbed salt in the wounds as he played spokesman for a new conservative Christian version of the Republican Party devoid of compassion, moral compass, or love of New York City, queer, or the arts. Bowing to that influence, his administration directed policies that ignored the dying and stigmatized the ill.*

representação, sem depender diretamente em financiamento comercial”⁶⁴(PIDDUCK, 2004, p.89, tradução nossa). Desta forma, elementos variados do investimento em produções independentes, influenciaram produções cinematográficas, que em grandes números, contaram diversas histórias e encontraram um público sedento por imagens.

A grande maioria dos filmes do *New Queer Cinema* nos EUA e no Reino Unido eram corajosos dramas urbanos, filmados em NY ou Chicago, Portland ou Londres. Firmemente baseados nas realidades da vida gay...⁶⁵(RICH, 2013, p.185, tradução nossa).

Apesar da abertura para temas e artistas que antes não tinham espaço, ainda existiam (e existem) histórias marginalizadas, silenciadas e sem possibilidade de sair do papel. No caso do *New Queer Cinema*, um mero correr de olhos sobre os nomes dos diretores e sinopse dos filmes, tanto na questão da produção quanto na representação, evidencia que, em sua maioria, são homens brancos, e dentre os muitos cineastas citados, existem poucas mulheres e histórias sobre lésbicas que ganharam reconhecimento.

Saber a identidade sexual de um diretor não proporciona necessariamente uma fórmula de

⁶⁴*AIDS and queer activism of the 1980s and 1990s were pivotal to the development of this independent circuit – an aesthetic, institutional and cultural basis for self-representation not directly reliant on commercial funding.*

⁶⁵*The vast majority of New Queer Cinema films in the United States and United Kingdom were gritty urban dramas, set in New York or Chicago, Portland or London. Firmly grounded in the realities of gay life.*

interpretação da obra. Um filme dirigido ou escrito por uma diretora lésbica pode ou não contribuir com personagens lésbicas “positivas”; e pode não ter conteúdo lésbico nenhum. Por outro lado, não saber detalhes sobre a participação de lésbicas na produção cinematográfica é um problema para construir qualquer história sólida sobre lésbicas⁶⁶(BECKER; CITRON; LESSAGE; RICH: 1981, tradução nossa).

De acordo com a citação acima, percebe-se a importância de dialogar sobre essas artistas mulheres e lésbicas e seu não reconhecimento por meio da crítica ou por meio da academia. Suas obras são deixadas para que público específico as descubra em alguma locadora ou em algum site de compartilhamento de filmes na internet. A questão que se coloca aqui não se trata de qualidade, ou de atribuir valor a suas obras, mas de refletir sobre o que está sendo feito e ignorado.

3.2 *New Queer Cinema*, Lésbicas e o *Mainstream*

Ao mesmo tempo em que filmes como *Poison* e *The Living End* refletiam diretamente esse período pós-AIDS, focando no impacto - principalmente nos homens em centros urbanos, muitas temáticas ficaram de fora, construindo, assim, uma margem para o que se afirmou como cânone do *New Queer Cinema*. Filmes que apresentavam homens brancos não abrangiam outras vivências e discussões do *queer*, assim como debates que surgiram com essa nova ideia de temporalidade após

⁶⁶*Knowing a director's sexual identity does not necessarily provide a formula for interpreting the work. A film by a lesbian director or a writer may or may not advance "positive" lesbian characters; it may have no lesbian content at all. On the other hand, not to know details of lesbian participation in film production is a problem in constructing any solid lesbian history.*

o surgimento da AIDS. Como afirmado no primeiro capítulo, a morte é pensada não somente como algo físico, mas como metáfora para novos tempos que não se vinculam à normatividade.

A formação de um cânone do *New Queer Cinema* criou outras noções de margem, em que as lésbicas, negros, latinos e trans constituíam essa invisibilidade, as próprias noções tratadas por Ruby Rich de que esse cinema da década de 1990 - que repensou não somente temáticas, mas também estética -, pode ser excludente na medida em que existem outros filmes (mesmo que em formatos mais normativos) com propostas que podem contribuir para a desconstrução da heteronormatividade.

... o *New Queer Cinema* possibilitou novas formas de representar a intimidade feminina, assim como facilitou a transição do lesbianismo para uma arena mais popular. Ao mesmo tempo, contudo, a ênfase quase exclusiva do *New Queer Cinema* em narrativas de desejo masculino falhou em apresentar o cinema lésbico em primeiro plano, e nos seus próprios termos. O cinema lésbico nos anos 1990 deve, portanto, ser pensado tanto como estando dentro e indo além dos domínios do *New Queer Cinema*⁶⁷(PICK, 2004, p.104, tradução nossa).

É inegável a importância dos filmes inseridos no momento intitulado de *New Queer Cinema*, como precursores para que outros filmes fossem produzidos, e também no sentido de que essas narrativas

⁶⁷ *the New Queer Cinema enabled new ways of screening female intimacy as well as facilitated the transition of lesbianism into a more popular arena. At the same time, however, New Queer Cinema's near exclusive emphasis on male narratives of desire failed to foreground lesbian cinema on its own terms. Lesbian cinema in the 1990s must therefore be thought of both within and beyond the domain of the New Queer Cinema.*

com personagens homossexuais ganharam espaço em festivais renomados de cinema. Porém, é notável a ênfase na narrativa sobre homens gays e, nesse panorama, as mulheres ficaram de fora dos holofotes no *New Queer Cinema*. Com algumas exceções, como *Go Fish*, a maioria dos filmes que abordam histórias com personagens lésbicas não circulam fora de um meio específico de festivais direcionados a filmes de temática LGBT, ou são lançados diretamente em mídias como VHS/DVD/Blu-ray. Um dos motivos pelos quais muitos desses filmes permanecem limitados a um público alvo é que os mesmos se encaixam no que se entende por filme narrativo, e, portanto, não seriam *queer* a partir de uma determinada perspectiva.

De acordo com E. Ann Kaplan (1995), o chamado filme narrativo foi o que predominou na produção dos grandes estúdios no período clássico de Hollywood – entre 1930 e 1960. Foi considerado um modelo clássico de contar histórias, “... que segue convenções determinadas recorrentes em cada novo produto, que o público consequentemente espera e no qual confia” (ibid., 29). Esses filmes se encaixam em gêneros como, por exemplo, o *western*, e seguem normalmente as convenções que cada gênero construiu como característica narrativa. No caso dos filmes aqui mencionados, os gêneros predominantes são a comédia romântica e o romance.

Neste sentido, por mais que um filme siga convenções normativas em seu formato narrativo, não significa necessariamente que o mesmo não possua discussões que possam estabelecer diálogos importantes relativos às identidades, à sexualidade e às normas sociais. Se eliminarmos filmes mais normativos, mais *mainstream*, ignoramos a possibilidade de um debate com inúmeras produções, deixando de fora

um número de filmes que abordam relacionamentos entre mulheres. Como Anat Pick (2004) afirmou, a representação de lésbicas no cinema não coloca em questão apenas as narrativas heterossexuais, mas as narrativas que focam em homens no geral (sendo eles homossexuais ou heterossexuais).

Durante a década de 1970, teóricas feministas de cinema como Laura Mulvey e Claire Johnston falaram sobre a predominância de narrativas a partir da perspectiva do homem branco heterossexual. Segundo Johnston (1999), a impressão de realismo, marca do filme narrativo, é responsável por um entendimento da imagem enquanto reflexo fidedigno do real, um “real” que em sua predominância reflete o *male gaze*, proposto por Mulvey (1999). Essas discussões são importantes para entender o caráter de discurso presente em qualquer imagem, e que a representação de homens e mulheres são efeitos de um ponto de vista.

O predomínio do *male gaze* ainda é uma realidade no cinema, inclusive em filmes que abordam sujeitos LGBT. Neste sentido, desconsiderar um filme e sua possibilidade de debate apenas pelo fato de ele se encaixar em um formato mais narrativo clássico, significa eliminar discussões, e também esquecer que estes filmes têm audiência que desejam o diálogo com essas imagens. Além disso, negligencia o fato de que, historicamente, lésbicas e pessoas de cor tiveram menos acesso para produzirem seus filmes (PIDDUCK, 2004). O formato narrativo, enquadrado em um gênero específico como o romance, faz parte da história do cinema, que serviu de influência também para muitos cineastas que assistiam estes filmes, mas não se sentiam representados. Como posteriormente apresentarei no caso de ‘O Beijo

Hollywoodiano de Billy', esses mesmos cineastas utilizam esses modelos narrativos para subverter na história e nos personagens.

Analisar filmes lésbicos em termos de sua história, padrões genéricos, e política de representação fornece uma perspectiva que uma visão estética do NQC não consegue alcançar, porque esta última falha em explorar as implicações da dominação masculina na indústria cinematográfica para o cinema lésbico⁶⁸ (PRAMAGGIORE, 1997,p.64, tradução nossa).

Considerando esse fator, entendo que alguns elementos propostos em *Billy's Hollywood Screen Kiss*⁶⁹ podem contribuir para essa discussão de filmes que se utilizam de um modelo narrativo clássico, mas que fazem propostas de subversão de identidades e sexualidades em suas histórias e personagens. O filme de 1998, dirigido por Tommy O'Haver, conta a história de um fotógrafo gay chamado Billy. Além da fotografia, a segunda grande paixão do personagem é o cinema, preferencialmente clássicos hollywoodianos. Devido a isso, Billy propõe um ensaio fotográfico no qual cenas de beijos famosos de filmes clássicos - incluindo "A Um Passo da Eternidade"⁷⁰, filme de 1953, em que os personagens de Deborah Kerr e Burt Lancaster estão em uma praia – sejam o tema principal. Porém, esses beijos, que eram todos heterossexuais, retratariam outras pessoas se beijando. No caso do

⁶⁸ *Analyzing lesbian films in terms of their history, generic patterns, and representational politics provides a perspective that a New Queer aesthetic vision cannot because the latter fails to explore the implications of the male-domination of the film industry for lesbian cinema.*

⁶⁹ O Beijo Hollywoodiano de Billy. Direção: Tommy O'Haver. Filmark, 1998. 92 min, color, Título original: *Billy's Hollywood Screen Kiss*.

⁷⁰ A Um Passo da Eternidade. Direção: Fred Zinnemann. Sony Pictures, 1953.118 min, black and white. Título original: *From Here To Eternity*.

filme citado, a cena que envolve a reprodução do beijo é feita entre um homem e uma travesti.

Nessa modificação de personagens na cena, Billy rompe com a lógica dominante e constantemente legitimada pelo cinema estadunidense de relacionamentos heterossexuais. Ao “queerizar” uma cena de beijo heterossexual, Billy quebra qualquer expectativa de que esse beijo fosse apenas representado novamente com um casal heterossexual, como também apresenta o olhar daquele homem gay espectador que deseja se ver nessas cenas, porém, que precisa se colocar no papel do homem (ou da mulher) por não ter personagens gays com quem se identificar. Esses não são os únicos pontos. Ao representar um novo modelo diferente ao clássico, Billy se coloca como personagem daquela representação.

Imagens antes tão sonhadas (e subvertidas individualmente) por uma plateia LGBT se tornam realidade em inúmeras produções que marcaram essa década de 1990. O personagem Billy utilizou-se de uma narrativa conhecida para introduzir o seu beijo, assim como Tommy O’Haver faz com seu filme que, utilizando-se do gênero comédia romântica, conta uma história que há alguns anos não seria possível. Cito como outro exemplo a diretora Donna Deith, em *Fabulous! The Story of Queer Cinema*, que afirma que em seu filme *Desert Hearts*⁷¹ dirigiu um romance, pois sempre foi fã do gênero. Então, ela se apropriou de um formato bem conhecido para colocar um relacionamento entre mulheres.

⁷¹*Desert Hearts*. Direção: Donna Deitch. 1985, 96 min, color.

... *Desert Hearts* e *Go Fish* criaram diferentes trajetórias para o prazer visual das lésbicas: o primeiro fez com que o prazer fosse o efeito da substituição do homem tradicional por uma mulher, enquanto mantinha as convenções rígidas do romance intactas, enquanto *Go Fish* relocava o romance para um mundo somente de mulheres que resistia aos clichês masculino / feminino ou butch / femme⁷² (PICK, 2004, p.108, tradução nossa)

O fato de filmes como *Desert Hearts* manterem a estrutura de histórias de romance intacta e apenas substituírem a relação heterossexual pela homossexual pode ser pensado de duas formas. Primeiramente, como um filme que não subverte inteiramente as normas do romance e a normatividade, permanecendo ainda, de certa forma, presente. Em segundo lugar, pode-se pensar em manter certas convenções como parte disso, apresentando que o relacionamento entre mulheres pode trazer questionamentos a uma sociedade heteronormativa.

Segundo Maria Pramaggiore, “... a atual adoção das convenções genéricas de comédia romântica em filmes de lésbicas, no entanto, sugere um interesse – lésbico? *Queer*? Cinematográfico? Todos os três e mais? – em remapear o romance”⁷³ (1997, P.66, tradução nossa). Segundo a citação de Pick, constata-se facilmente que filmes como

⁷²*Desert Hearts and Go Fish carve out different trajectories for lesbian viewing pleasure: the former makes pleasure the effect of replacing the traditional male with a woman while keeping the rigid conventions of romance intact, while Go Fish relocates romance to a female world that resists the masculine/feminine or butch/femme clichés.*

⁷³*the recurring adoption of the generic conventions of the romantic comedy in films by lesbians, however, suggests an interest - lesbian? queer? cinematic? all three and more? - in remapping romance.*

Desert Heart, seguindo os gêneros romance e comédia romântica, tiveram mais adeptos entre as cineastas lésbicas que produziram inúmeros filmes durante a década de 1990 e anos 2000, nos quais gêneros muito conhecidos do público foram utilizados para contar a histórias de relacionamentos entre mulheres. Assim como discutido no primeiro capítulo, filmes com sujeitos e relacionamentos LGBT não garantem uma subversão por si só, e filmes com características normativas podem ter elementos *queer* em sua narrativa. O problema reside em rotular um filme antes de assisti-lo e deixar de pensar sobre as discussões que o mesmo propõe.

As discussões referentes a filmes que abordam personagens lésbicas (principalmente a partir da década de 1990) são interessantes para pensar sobre o contexto no qual o filme que será analisado no quarto capítulo, *All Over Me*, foi produzido. A autora Karen Hollinger (1998) afirmou que existem várias categorias de filmes que apresentam relacionamentos entre mulheres, como “... filmes lésbicos ambíguos, filmes abertamente lésbicos, produções Hollywoodianas, produções independentes, narrativas de saída de armário, filmes de romance lésbico, e celebração da comunidade lésbica...”⁷⁴ (p.3, tradução nossa).

De acordo com a autora, “a maioria dos críticos lésbicas e gays tem argumentado que a escassez de representação e uma abundância de imagens negativas de lésbicas e homens gays em filmes populares faz com que a criação de imagens *mainstream* positivas da

⁷⁴*Ambiguous lesbian films, openly lesbian films, Hollywood productions, independent features, coming-out narratives, lesbian romance films, and celebrations of lesbian community.*

homossexualidade seja mais conveniente⁷⁵(1998, p.10, tradução nossa). O desejo por “imagens positivas” por si só pode ser problemático, já que a própria ideia do que constitui uma imagem positiva é relativa. Como exemplo dessa noção, tendo como um ápice um suposto “final feliz”, existem as imagens de família, casamento e filhos sendo representado em diversos filmes, como apresentado no primeiro capítulo. Porém, por mais que exista um grande número de filmes que esteja focando nessa criação de um imaginário positivo, não significa que histórias assim não possuam suas críticas em relação à sociedade e não tenham sua importância. Ela devem apenas ser problematizadas, em vez de naturalizadas.

Críticos tem argumentado que as representações filmicas do lesbianismo desafiam o patriarcado e o heterossexismo em várias formas. Primeiramente, eles fornecem uma alternativa ao casal heterossexual, e desafiam a dependência da mulher pelo homem para completude romântica e sexual⁷⁶(HOLLINGER, 1998, p.11, tradução nossa)

Por mais que se critique a incorporação de temas e sujeitos *queer* para o *mainstream*, foi a partir da década de 1990 que mais filmes começaram a ser produzidos e diretoras mulheres, que ainda não tem seu merecido e devido acesso ao cinema, conseguiram fazer seus filmes.

⁷⁵*most lesbian and gay critics have argued that the paucity of representations and abundance of negative images of lesbians and gay men in popular films make the creation of positive mainstream images of homosexuality all the more expedient.*

⁷⁶*Critics have argued that filmic portrayals of lesbianism challenge patriarchy and heterosexism in a number of ways. First of all, they provide an alternative to the patriarchal heterosexual couple and challenge female dependence on men for romantic and sexual fulfillment.*

Concordo quando a autora B. Ruby Rich (2013) afirmou que muitas diretoras lésbicas desaparecem nos créditos da série *The L Word*, tendo poucas chances de produzirem seus próprios filmes. Contudo, existe, atualmente, uma produção de tais filmes em maior número que não pode ser ignorada. Como afirmou Karen Hollinger (1998) acima, são histórias sobre mulheres que independem de homens para serem felizes ou se realizarem, além de ser uma representação pouco vista no cinema, principalmente o Hollywoodiano.

Continua indiscutível que muitas das representações lésbicas do *mainstream* inspiradas nos relacionamentos heterossexuais ou concebidos por tal seguem os passos de *Desert Hearts* e borram a distinção entre heterossexualidade e lesbianismo. Como resultado, eles falham em afirmar a diferença da subjetividade lésbica, representando o lesbianismo não como um distinto tipo de sexualidade para mulheres, mas como algo igual à heterossexualidade. A lésbica é apresentada simplesmente como uma mulher que deseja como um homem, e assim nenhum elemento é apresentado para apresentar as especificidades do desejo lésbico⁷⁷ (HOLLINGER, 1998, p.13, tradução nossa).

Essa afirmação de Hollinger se relaciona com a discussão feita no primeiro capítulo sobre a construção de um novo normal, marcando boa parte da produção de filmes e séries com personagens gays e

⁷⁷*It remains indisputable that many heterosexually inspired and/or heterosexually conceived mainstream representations of lesbians follow the path of Desert Hearts and blur the distinction between heterosexuality and lesbianism. As a result, they fail to affirm the difference of lesbian subjectivity, representing lesbianism not as a distinct kind of sexuality for women but as really the same as heterosexuality. The lesbian is presented simply as a woman who desires like a man, and no light is cast on the specificities of lesbian desire.*

lésbicas. A ideia propagada de que os relacionamentos homossexuais são exatamente iguais aos heterossexuais pode ser interpretada como uma forma de se tentar encaixar homossexuais em modelos de relacionamento e de estar na sociedade, construindo, assim, uma margem para aqueles que não desejam esse ideal de futuro familiar.

Em algumas histórias, esse discurso de tentar incorporar-se na sociedade é tão forte que se deixa de explorar as diferenças existentes em relação às subjetividades desses personagens que vivenciam o cotidiano de maneira bastante diferentes dos heterossexuais, tanto individualmente, quanto como casal. Porém, essa discussão relevante, em certos momentos, não reflete sobre o(a)s espectadores(a) que estão recebendo aquela mensagem, sejam eles(as) homossexuais ou heterossexuais.

Se para alguns(mas) a representação do desejo de um casal gay de casar-se e ter filhos esteja enquadrado em um ideal normativo de família, muitos ainda percebem esse desejo como desviante, anormal e longe da ideia de normatividade. A teoria *queer*, articulada pelas críticas acadêmicas, nos proporciona ferramentas teóricas para analisar certas representações, mas o impacto e a mensagem dos filmes não devem se limitar ao que tais críticas elaboram sobre aquele objeto. “Lesbianismo no cinema significa, por outro lado, uma abertura de horizontes estéticos, políticos, ficcionais e psicológicos que vão além das fronteiras da narrativa tradicional. Como esses filmes atingem diferentemente isso,

permanece, felizmente, como algo que não se pode prever”⁷⁸(PICK, 2004, p.104, tradução nossa).

3.3 Problematizando o chamado *Cinema Queer*

É importante afirmar que os filmes classificados como *New Queer Cinema*, ou apenas *Cinema Queer*, são, em sua totalidade, relacionados aos sujeitos LGBT. Desta forma, a noção de *queer* vai de encontro a algumas questões propostas pela teoria *queer* e seu ataque à política de identidades. Entendo como importante deixar claro que, neste espaço, adoto teoria *queer* como uma ferramenta para pensar representações em filmes que em sua maioria trabalham com discussões sobre sexualidade. Nem todos os filmes com personagens homossexuais têm uma proposta *queer*, assim como existem outros com personagens e relações heterossexuais que vão ao encontro dos questionamentos propostos pela teoria mencionada. Sendo assim, volto para o questionamento de Teresa de Lauretis quando pergunta, focando na literatura, quando um texto pode ser chamado de *queer*.

Os debates acerca do momento chamado de *New Queer Cinema* não somente excluíram mulheres da maioria de seus filmes, como voltaram-se para personagens homens gays e brancos. Escapando às classificações, não existem limites para a escolha do objeto, podendo-se explorar qualquer tipo de produção. A teoria *queer* talvez seja um caminho para analisarmos como as subjetividades, identidades e relacionamentos são representados. Abre também maior espaço para

⁷⁸*Lesbianism at the movies means, conversely, an opening up of aesthetic, political, fictional and psychological horizons that extend traditional narrative boundaries. How different films achieve this remains, fortunately, unforseable.*

reflexão dos filmes que representam a heterossexualidade e de que maneira a teoria *queer* pode discutir tais relações.

Como afirmou Richard Miskolci, “considero que seria mais promissor tirar a própria heterossexualidade da sua zona de conforto, trazendo ao discurso suas normas e hegemonia cultural nela centradas, de forma a questionar até mesmo o que seria normal” (2012, p.17). Assim como Jack Halbertstam afirmou (2012), é também importante pensar no funcionamento da heterossexualidade, desestabilizando-a como algo natural, e entendendo-a, também, como construção. O *New Queer Cinema* foi assim denominado para refletir sobre uma produção cinematográfica diferenciada, porém, como estou argumentando, é excludente em inúmeros fatores. Se a teoria *queer* surgiu como um questionamento da política de identidade, a normatividade não deve ser excluída dessa discussão.

A forma mais comum que essa afirmação de identidade assumiu com as diretoras lésbicas foram os filmes sobre saída do armário. Sair do armário tem sido um ritual central do movimento lésbico e os filmes feitos por lésbicas tem refletido bastante isso. Estes filmes oferecem uma expressão pública de experiência pessoal. Eles são um componente da cultura lésbica que molda, apoia e politiza a mudança pessoa e auto-definição. É impossível subestimar a necessidade por filmes que afirmam todos os aspectos da identidade lésbica, dada a virulenta hostilidade contra lésbicas na nossa sociedade. Filmes são obrigados a recuperar a história, oferecer auto-definição e criar visões alternativas⁷⁹(BECKER;

⁷⁹*The most common form this affirming of identity has taken in lesbian filmmaking is the coming out film. Coming out has been a central ritual of the lesbian movement, and the films by lesbians quantitatively reflect this. Such films offer a public expression of personal experience. They are one component*

CITRON; LESSAGE; RICH: 1981, tradução nossas).

O filme que será analisado no último capítulo tem como uma das suas principais temáticas o *coming out* ou sair do armário. Porém, enquanto essas questões identitárias e de sexualidade tomam o pensamento e cotidiano da personagem principal de *All Over Me*, outros elementos aparecem interligados na narrativa, apresentando a personagem não somente como uma menina confusa em relação a sua sexualidade. O filme representa, ainda, a sociedade como um lugar violento em relação aquele ou àquela que subverte certas normas, tendo a música como um espaço de empoderamento e voz, independente se a mulher está no espaço de quem faz a música ou de quem escuta.

Posto isto, o terceiro capítulo explora a relação da mulher com o rock no decorrer da História, pretendendo entender melhor de que maneira *All Over Me* dialoga com essas discussões, apresentado aspectos fundamentais na caminhada da personagem principal. No decorrer desse percurso histórico, serão apresentados alguns filmes que tentaram, de alguma maneira, apresentar essa relação, sejam eles biografias históricas ou histórias de mulheres que integram bandas, utilizando, ainda, a trilha musical como elemento simbólico de um contexto de liberação de personagens mulheres. Afirmar-se que apesar de o filme escolhido ter a temática da sexualidade, os outros filmes não necessariamente explorarão esse tema, já que as discussões aqui também

of a lesbian culture that shapes, supports, and politicizes personal change and self-definition. It is impossible to underestimate the need for films to affirm all aspects of lesbian identity, given the virulent hostility against lesbians in our society. Films are required to reclaim history, offer self definition, and create alternative visions.

tratam do empoderamento da mulher em outros aspectos além da sexualidade. Argumentarei, no próximo capítulo, que a música pode constituir um caminho para este empoderamento.

Talvez o verdadeiro tabu não seja a sexualidade entre as mulheres, mas a afirmação de qualquer associação entre mulheres, que são primariamente e exclusivas do homem. Ou, talvez, a potencialidade da sexualidade entre mulheres seja uma ameaça tão forte que bloqueia até mesmo a representação de amizade entre mulheres⁸⁰(BECKER; CITRON; LESSAGE; RICH: 1981).

⁸⁰*Perhaps the real taboo is not sexuality between women, but the affirmation of any associations between women which are primary and exclusive of men. Or, perhaps the potential for sexuality between women is itself so strong a threat that it blocks the depiction of even female friendship.*

4. CAPÍTULO 3: **QUEERIZANDO O PUNK ROCK: MULHERES NA CENA E MULHERES EM CENA**

*Girls make music
 We're here to stay*⁸¹
 (Bratmobile – I'm in a band)

Assim como nos capítulos anteriores, neste o cinema também é fundamental para as discussões. No decorrer do texto são citados três filmes em especial, que possibilitam um diálogo com a história dos gêneros musicais, principalmente, com o *punk* e as mudanças que este subgênero possibilitou às mulheres. Este percurso histórico serve como cenário para a problematização sobre as questões *queer* e feministas, apresentando o que pavimentou, em termos históricos, estéticos e teóricos o nascimento do *Riot Grrrl*

Uma discussão atual sobre a participação das mulheres na música, principalmente no rock, pode parecer desnecessária se nos atentarmos apenas para números superficiais que indicam um crescimento delas neste segmento, participando de bandas e conseguindo um reconhecimento da imprensa especializada e mídia em geral. Por mais que o rock'n roll muitas vezes seja visto como um espaço de subversão do *status quo*, os movimentos e os subgêneros que os constituíram não estão fora da sociedade a que pertencem. Desta forma, se o movimento *punk* na Inglaterra da década de 1970 tinha como alvo de crítica o capitalismo, algumas discussões, como

⁸¹ Garotas fazem música / nós estamos aqui para ficar (tradução nossa).

machismo, foram deixadas de lado, e este era incorporado tanto por bandas, como por aqueles que compareciam aos shows. Isso refletia na forma como os homens exerciam a dominação nos palcos, como também na plateia, em que mulheres, dependendo do lugar em que estavam, não encontravam um espaço seguro e livre de qualquer tipo de violência.

Como diz a música *#I Must Have* da banda Sleater-Kinney, “... sempre haverá concertos onde mulheres serão estupradas, me veja usar a cabeça, em vez do meu rosto”⁸² (tradução nossa). O mundo da música, seja qual for o gênero, trata a mulher, de maneira geral, como objeto e como corpo, refletindo a misoginia presente na própria sociedade. Assim, bandas com cunho político não conseguem adentrar os espaços de visibilidade, sendo diminuídas em relação às outras.

No âmbito da música, em geral, havia duas imagens dominantes: a de que o lugar do palco era dos homens, e a de que as mulheres deveriam ocupar a platéia cumprindo uma função apenas de devoção à banda em questão. “Na cultura jovem *mainstream* de rock, as fãs mulheres tinham apenas papéis submissos no consumo da música de rock”⁸³ (LEBLANC, 1999, p.47, tradução nossa). O movimento *punk*, seja na Inglaterra ou nos EUA, teve papel importante na mudança desses comportamentos, fazendo do palco, ocupado por homens, um espaço de poder.

⁸² ...and will there always be concerts where women are raped watch me make up my mind instead of my face.

⁸³ In mainstream rock youth culture, female fans had only submissive roles in the consumption of rock music.

“Há um som que eles não querem que você possua. Prendem cada palavra que escapa de sua garganta. Eles lhe dão o menor microfone do mundo, e ainda é muito alto e você é convidada a ir embora”⁸⁴

(Sleater-Kinney – *The Professional*, tradução nossa)

Na música *The Professional*, as integrantes do Sleater Kinney deixam claro essa falta de espaço para a voz das mulheres e de um clamor que rompe com o *status quo*. Pelas palavras cantadas na música, se você ousar falar o que a sociedade não quer ouvir, ela tentará tirar o microfone e tirar o espaço que “caridosamente” lhe concedeu para você, mulher, estar em cima de um palco. Em outra parte da música, elas afirmam “Há um som que eles querem que você ouça para abafar a voz que toca no seu ouvido”⁸⁵ (tradução nossa). Sabemos, então, que o sistema produz discursos por meio de palavras ou imagens direcionados às mulheres e homens para que sigam um padrão comportamental. Na esfera da música, o discurso se transforma em som que tenta eliminar as vozes da diversidade.

O filme *The Runaways* (2010) conta a história da banda formada apenas por mulheres jovens durante a década de 1970. Há uma cena muito simbólica dessa tentativa de silenciamento. Joan Jett (interpretada por Kristen Stewart), guitarrista e vocalista da banda, vai a um conservatório de música para aprender a tocar guitarra. O professor afirma que meninas não tocam guitarra, apenas violão. Guitarra produz

⁸⁴ *There is a sound / They don't want you to own / Arrest every Word / That escapes from your throat / They hand you the world's smallest microphone / It's still too loud and you're asked to go home.*

⁸⁵ *There is a sound that they want You to hear to drown out the voice That plays in your ear.*

muito barulho para uma menina fazer e a sociedade, de maneira geral, não quer escutar esse som nem o que essas meninas têm a dizer. Subvertendo o discurso do professor, Joan Jett pluga sua guitarra no amplificador, indicando que irá fazer o barulho que quiser. A câmera sai da sala de aula onde os dois estão e passa pelo corredor onde o som feito pela guitarrista produz ecos por toda a escola.

Algumas décadas antes desse filme, um outro foi lançado: *Ladies and Gentlemen, the fabulous Stains* (1982). A história narrava um período de vida da adolescente Corinne Burns (interpretada por Diane Lane), e sua vontade de montar uma banda de rock, sendo este o caminho de sua libertação. Sua banda, formada apenas por meninas, consegue fazer parte de uma turnê com outras duas bandas e, em uma das cenas, o vocalista de uma banda *punk* afirma que “garotas não podem tocar rock’n’roll. É um fato da vida.”⁸⁶ (tradução nossa). Embora *The Runaways* seja um filme dos anos 2000, ele aborda uma banda da década de 1970 para mostra que, apesar do movimento *punk* ter pretendido revolucionar alguns padrões normativos, as mulheres artistas que buscavam uma voz própria não encontravam espaço.

O fato de uma história como a da banda *The Runaways* ainda ser importante demonstra a relevância de se trabalhar com narrativas de mulheres que não se limitam a padrões, subvertendo o tempo linear que a sociedade deseja que elas sigam. Portanto, a discussão das mulheres no rock pode ser interessante para pensar a partir do *queer*, conduzindo essa discussão além do tema das sexualidades. E mesmo que se pense nessas mulheres no decorrer da segunda metade do século XX, durante a

⁸⁶*Girls can't be rock n roller. It's a fact of life.*

pesquisa sempre haverá uma referência a algum filme para refletir de que maneira estes abordaram tais questões.

Assim como foi discutido no primeiro capítulo, o tempo é um marcador de nossa sociedade capitalista patriarcal. Porém, por mais que esse discurso de tempo normativo atinja também aos homens, as mulheres ainda são as mais afetadas. Nesse sentido, mulheres que se dedicam a outros caminhos que não o da família, por si só questionam essas etapas. O percurso que apresentarei aqui sobre algumas mulheres presentes na história do rock, bem como as cenas de filmes mostradas serão discutidas para apresentar as maneiras que essas mulheres encontraram para questionar o tempo normativo que lhes é imposto. Desta forma, mulheres homossexuais, assim como heterossexuais, podem estar presentes nessa discussão do *queer*, tanto nos exemplos de mulheres “reais”, quanto naquelas que protagonizam os filmes e que serão eventualmente mencionadas.

A apresentação da história dessas mulheres que questionaram o *status quo* para serem artistas, montarem bandas ou apenas participarem de uma subcultura, será importante para pensar sobre os filmes, aqui analisados, centralizando o diálogo em: como abordam o assunto; como representaram essas mulheres; e se questionaram (ou não) a (hetero)normatividade.

4.1 As mulheres e o *punk rock*

O *punk* foi um movimento da juventude dos anos de 1970 centrado na música e moda que flertava com política (...),

promoveu o ‘faça você mesmo’, uma abordagem independente para a produção de cultural material como álbuns, fanzines e roupas, e, por implicação, ajudou a democratizar a maneira como esses produtos foram criados e consumidos⁸⁷ (BLAZE, 2007, p. 52).

Quando o *punk* surgiu na década de 1970, seja nos EUA ou na Inglaterra, ele direcionava seus discursos àqueles e àquelas posicionados à margem da sociedade capitalista patriarcal, sujeitos que não se satisfaziam com o discurso dominante e desejavam conviver em outros espaços, produzindo e consumindo outros tipos de discursos. Apesar do cenário *punk* da década de 1970 não ser totalmente igualitário, algumas mulheres tiveram a possibilidade de aproveitar o movimento para escapar dos padrões. Bandas como *Slits* e *The Raincoats* de Londres, formadas apenas por mulheres, são um exemplo disso. “Durante os anos 1970, as mulheres do punk estavam criando um novo arquétipo feminino”⁸⁸ (MELTZER, 2010, p.7, tradução nossa), questionando assim, modelos normativos de comportamento. Mas mesmo com a ruptura de algumas normas, ainda era raro ver uma banda formada somente por mulheres, e o reconhecimento definitivamente não era o mesmo em relação às bandas e os instrumentistas masculinos.

⁸⁷ *Punk was a 1970s youth movement centred around music and fashion that flirted with politics (...), it promoted a DIY, independent approach to the production of culture material as records, fanzines, and clothes, and by implication helped to democratise how such products were created and consumed.*

⁸⁸ *During the seventies, the women of punk were creating a new female archetype...*

Segundo Marisa Meltzer (2010), o *punk* foi um espaço de liberação para algumas mulheres, mas não explicitamente feminista, e esse fator faz a diferença principalmente na década de 1970, em que espaços permaneciam dominados por homens e, em alguns casos, reproduzindo os mesmos preconceitos sociais da sociedade que os *punks* tanto criticavam. Devido a isso, dentre outros fatores, como o não reconhecimento de mulheres no cenário, as *Riot Grrrls* no início dos 1990 decidiram criar um espaço em que meninas se sentissem seguras, no qual não estariam expostas ao preconceito, não seriam vítimas de assédio ou violência e não se sentiriam inferiores⁸⁹, pois “*Riot Grrrls* era, antes de tudo, fazer do *punk rock* um lugar mais hospitaleiro para as meninas”⁹⁰ (MELTZER, 2010, p. 18, tradução nossa).

Como afirmou Lauraine Leblanc, “o *punk* no início foi a primeira cena de rock em que as mulheres e o sexo não eram o foco principal das letras de música, permitindo que a música *punk* evitasse estereótipos de gêneros em grande escala”⁹¹ (1999, p.44, tradução nossa). Deste modo, não se pode colocar em questão a importância do *punk* em relação às mulheres dentro do rock, ao mesmo tempo que não se deve idealizar esta subcultura, legitimando um discurso de que o *punk* combatia efetivamente o sexismo e a homofobia. Majoritariamente, o

89 Apesar de haver uma intenção de criar um espaço seguro para as meninas, isso não se aplicou inteiramente. Houve críticas de que tanto bares, bandas ou reuniões de grupos *Riot Grrrl*, eram espaços predominantemente de garotas brancas e de classe média, considerando assim, o movimento elitista (MARCUS, 2010).

⁹⁰ *Riot grrrls was first and foremost about making punk rock a more hospitable place for girls.*

⁹¹ *early punk was the first rock scene in which women and sex were not the main focus of song lyrics, allowing punk music to avoid gender stereotyping in large measure.*

movimento era formado por homens heterossexuais que detinham o espaço da subcultura para eles, inclusive nos palcos. Segundo a autora, o *punk* é uma subcultura “... que representa a ela própria como sendo igualitária, e até mesmo feminista, mas é, na verdade, muito longe de ser qualquer uma das coisas”⁹² (LEBLANC, 1999, p.6, tradução nossa).

Segundo Maria Raha, tanto o *punk* como a subcultura independente em geral, “...consistentemente evitou o feminismo enquanto defendia outros aspectos da política de esquerda, como o ativismo ambiental, anarquismo ou o veganismo”⁹³ (2005, p.xv, tradução nossa). O feminismo foi abordado como questão dentro do rock apenas no final dos 1980 e início dos 1990 com o *Riot Grrrl*, já que, apesar de algumas bandas, como L7, e artistas, como Patti Smith, questionarem esse mundo dominado por homens, o feminismo ainda não tinha sido levantado como bandeira de uma maneira tão expressiva. “A ênfase no coletivo sobre o individual foi uma distinção crucial entre o feminismo real e o rock que tinha uma leve inspiração em algumas ideias feministas”⁹⁴ (MELTZER, 2010, p.53, tradução nossa).

Além da formação de um cenário *underground* formado basicamente por meninas, existia o feminismo como um pensamento presente nas letras e nas atitudes. E mesmo que algumas bandas anteriores ao movimento pudessem se identificar com o feminismo, não havia a ideia de coletividade, como antes mencionado, o que se tornou

⁹²... that portrays itself as being egalitarian, and even feminist, but is actually far from being either.

⁹³consistently sidestepped feminism while espousing other aspects of lefty politics, like enviromental activism, anarchism, or veganism.

⁹⁴The emphasis on the collective over the individual was a crucial distinction between real feminism and feminist-flavored rock.

crucial para a criação de espaços que não eram regidos pela lógica patriarcal⁹⁵.

“O *punk* forneceu outros papéis para as mulheres, não somente como músicos, mas como consumidoras de música”⁹⁶ (LEBLANC, 1999, p.47, tradução nossa). Como a própria autora afirmou, com o *punk* a imagem da *groupie* que assediava uma banda apenas para ter relações com os músicos não existia de maneira tão forte, apontando para elementos positivos para mulheres dentro da subcultura do *punk rock*. Também é relevante não idealizar um movimento que muito reproduziu padrões patriarcais – por mais que seu discurso fosse contrário ao sistema vigente.

Conforme afirmou Dick Hebdige (2002) em *Subculture: The Meaning of Style* de 1979, a subcultura representa um desafio à cultura dominante, e sua presença fala da necessidade de construção de outros espaços que sejam possíveis e outras maneiras de ser e estar na sociedade. As subculturas, para o autor, estão relacionadas ao desafio e à recusa de aceitar o sistema vigente e as regras que procuram normatizar a vida em sociedade. “Subculturas representam ‘barulho’ (em oposição ao som): interferem na sequência ordenada que encaminha-se para os reais eventos e fenômenos para sua representação na mídia”⁹⁷ (ibid., p.90, tradução nossa). O *punk*, tanto em seu contexto inglês como

⁹⁵ Mesmo tendo inúmeros fatores positivos para o cenário musical e o próprio feminismo, é importante salientar que o *Riot Grrrl* foi criticado por ter sido um movimento majoritariamente branco e de classe média. Sendo assim, não existia muito espaço para discussões acerca de raça, por exemplo

⁹⁶ *Punk provided other roles for women, not only as musicians but as consumers of the music.*

⁹⁷ *Subcultures represent ‘noise’ (as opposed to sound): interference in the orderly sequence which leads from real events and phenomena to their representation in the media.*

no estadunidense, causou barulho em todos os sentidos, recusando padrões da “boa música” e enfrentando rigores sociais, principalmente partindo da classe trabalhadora (no caso inglês). Segundo Hebdige, “para o *punk* ser descartado como caos, teve que primeiro “fazer sentido” como barulho”⁹⁸ (ibid, p.88, tradução nossa).

A jovialidade presente nos vários âmbitos do movimento *punk* é o que constitui a ruptura com a sociedade caracterizada por um tempo normativo, sendo construída como uma cultura que se volta aos adultos, aqueles que se dedicam a se instalar no sistema, nas instituições (LEBLANC, 1999). E como a autora Maurice Le Blanc afirmou, no início da adolescência, “as normas da feminilidade se tornam centrais na vida de garotas”⁹⁹ (ibid, p.11, tradução nossa). Assim, a participação em subculturas como a do *punk* é uma ruptura muito maior para meninas, já que além de enfrentarem o capitalismo como um todo e enfrentam o machismo deste sistema.

“Construída como uma fase de transição entre a infância e a idade adulta, a adolescência é uma época de intensa socialização em direção à idade adulta. Este é um período em que ressaltam as identidades sexuais e quando as expectativas adultas referentes aos papéis de gênero vêm à tona”¹⁰⁰ (ibid, p.9, tradução nossa).

⁹⁸for *punk* to be dismissed as chaos, it had first to ‘make sense’ as noise.

⁹⁹the norms of femininity become central in girls lives.

¹⁰⁰Constructed as a transitional stage between childhood and adulthood, adolescence is a time of intense socialization into the adulthood. This is a the period when sexual identities gain salience and when adult gender role expectations come to the fore.

A adolescência é pensada apenas como um momento de passagem, uma preparação para que se atinja a suposta maturidade do mundo adulto. Subvertendo essa linha horizontal de evolução, constrói-se a possibilidade de outras vivências, pensando esse tempo de uma maneira diferente, um tempo *queer*, em que nem meninas nem meninos carregam essa expectativa de “crescimento”. O questionamento dessa heteronormatividade pelo movimento *punk* poderá ser realizada de forma mais eficaz com o *Riot Grrrl*, na medida em que o último tinha como bandeira o discurso feminista e o espaço livre para mulheres.

Outro elemento importante introduzido pelo *punk* esteve presente no filme mencionado anteriormente, *Ladies and Gentleman, the fabulous Stains*. Como afirmou Dick Hedbige (2002), o movimento *punk* rompeu a barreira entre o artista e o público, ele fez parecer possível que o público poderia estar no palco um dia se pegasse alguns instrumentos. Uma relação totalmente diferente estabelecida por bandas como Led Zeppelin, Beatles e Rolling Stones, que eram os músicos a serem adorados. “De um lado estavam os músicos considerados deuses, e do outro tinham a humilde adoração dos fãs que talvez tentassem interpretações de *Stairway to Heaven* na privacidade de seus quartos, mas certamente não tinham a opção de tomar o palco eles mesmos”¹⁰¹ (RAHA, 2005, p.7, tradução nossa).

Em *Ladies and Gentleman*, existe uma banda que seria representativa desse tipo de *rock*, em que os músicos são aqueles adorados pela plateia, quase intocáveis. No início do filme, há uma cena

¹⁰¹ *On one side stood godlike musicians, and on the other stood humble and adoring fans who might privately fumble through renditions of Stairway to Heaven in their bedrooms but certainly didn't have the option of taking to the stage themselves.*

da primeira apresentação da banda *punk* em que a personagem de Diane Lane se aproxima do palco com admiração pelo que está acontecendo. Porém, podemos entender que não é uma adoração pelo músico em si, mas pelo lugar que ele está ocupando e pela reação que está causando na plateia, uma relação de diálogo direto. Um diálogo que a banda de Corinne Burns irá estabelecer com muitas meninas no decorrer da história.

“Foi na arena da *performance* que os grupos *punks* representavam a real ameaça à lei e à ordem. Certamente eles tiveram sucesso em subverter as convenções dos concertos e do entretenimentos das casas noturnas”¹⁰² (HEBDIGE, 2002, p.110, tradução nossa). Contudo, o fato de quebrar as barreiras não significa livrar-se delas. E mesmo que, atualmente, quando existem número maior de bandas e artistas mulheres tomando conta dos programas e eventos sobre músicas, algumas barreiras ainda permanecem as mesmas. Por conseguinte, pode ser problemático falarmos em “mulheres na música” como um ponto de discussão, mas ainda vivemos em uma época que é necessário fazê-lo.

A categoria “mulheres na música” não deveria existir mais – talvez nunca deveria ter sido criada, em primeiro lugar. Infelizmente, tanto para a cultura *mainstream* como para o *indie rock*, ainda precisamos dessa categoria¹⁰³ (RAHA, 2005, p.xii, tradução nossa).

¹⁰² *It was in the performance arena that punk groups posed the clearest threat to law and order. Certainly, they succeeded in subverting the conventions of concert and nightclub entertainment.*

¹⁰³ *The ‘women in music’ category shouldn’t even exist anymore – perhaps it shouldn’t have been created in the first place. Unfortunately for both mainstream culture and indie rock, we still need it.*

Apesar de “mulheres na música” parecer uma subcategoria da verdadeira história, aquela que contém todos os grandes nomes ligados a gênios homens, não é uma discussão a ser descartada. Ainda vivemos um momento no qual refletir sobre o caminho próprio dessas artistas nos faz entender outros lados da história. Porém, um dos grandes problemas que deve ser mencionado no momento em que se trabalha com essa ideia de ‘mulheres na música’ é que até mesmo aquelas que buscam os silêncios pelo discurso dominante acabam por excluir outros sujeitos. A categoria “mulheres” pode não ser relativizada, tornando-se um fator universal, o que exclui outras mulheres que não são brancas, heterossexuais e de classe média.

Como afirmou o grupo *Guerrilla Girls*, no livro *The Guerrilla Girls Bedside Companion to the History of Western Art*, “a história da arte tem sido uma história de discriminação”¹⁰⁴ (1998, p.7, tradução nossa). Tanto as artes visuais, como a música e a literatura são marcadas por um discurso canônico no qual alguns nomes são lembrados e outros deixados no esquecimento. Artistas, mulheres ou homens, que foram esquecidos por esse cânone, acabam encontrando espaço nesses momentos em que nos dedicamos a pensar para além do que nos é ensinado. Mas assim como afirmado no segundo capítulo, até mesmo quando se pretende falar sobre uma produção artística considerada marginal, no caso do cinema e do *New Queer Cinema*, novos parâmetros são eleitos e inúmeras outras produções são deixadas de fora.

¹⁰⁴ *the history of art has been a history of discrimination.*

Desta forma, essa relação das mulheres com o rock foi uma maneira de pensar essa questão na música e também na forma que essas mulheres estão presentes nas representações cinematográficas. A discussão que se propõe é importante para refletir sobre o potencial da arte como expressão, como diálogo, como uma maneira de aproximação e de identificação, seja para aqueles e aquelas que produzem, como para os que dialogam com aquele discurso. Como a frase da música *Romance*, da banda *Wild Flag*, afirma “Nós amamos o som, o som foi o que nos encontrou, o som é o sangue entre mim e você”¹⁰⁵ (tradução nossa).

O movimento *Riot Grrrl* que se consolidou no início dos 1990¹⁰⁶, tentou estabelecer essa diálogo, e de uma certa forma teve bastante sucesso. Apesar das críticas por ter sido um movimento predominantemente branco, sua marca no feminismo e na música teve e ainda tem um grande impacto. Porém, mesmo que o movimento tenha se consolidado na década de 1990, foi os anos 1980 o contexto de formação das idéias do movimento. Por isso, para entender melhor o *Riot Grrrl* é importante compreender o contexto estadunidense, refletir sobre algumas questões que estavam presentes nos discursos da época, tanto nas instituições governamentais, quanto da própria mídia.

¹⁰⁵ *we love the sound, the sound is what found us, sound is the blood between me and you.*

¹⁰⁶ Como afirmaram Sara Marcus (2010) e Marisa Meltzer (2010), o grande momento de consolidação do *Riot Grrrl* foi no Festival *International Pop Underground Convention* que ocorreu em 1991 na cidade de Olympia, Washington.

4.2 Anos 1980, o *backlash* e o contexto de nascimento do *Riot Grrrl*

As meninas que logo estariam em bandas como *Bikini Kill* e *Bratmobile*, na década de 1980 já tocavam instrumentos, faziam fanzines, produziam arte e estavam envolvidas com o feminismo. No momento em que as poucas conquistas dos movimentos feministas da década de 1970 estavam sendo contestadas, um discurso assumido pelo governo, bem como pela imprensa e pela cultura pop era de que as mulheres tinham conseguido sua igualdade, mas que esta, na realidade, havia trazido apenas infelicidade. Esta retórica procurava legitimar padrões de masculinidade e feminilidade, afirmando que homens e mulheres deveriam encaixar-se em papéis tradicionais.

Esse movimento presente na década de 1980, assim como foi em 1950, é chamado de *backlash*. Nas duas décadas citadas, distante dos avanços referentes à questão das mulheres na sociedade estadunidense, as forças conservadoras buscavam o retorno aos velhos modelos. Enquanto nos anos 1950 uma parcela da sociedade queria o retorno para o ambiente privado das mulheres que saíram para trabalhar na época da guerra, em 1980 o discurso conservador procurava deslegitimar os movimentos feministas, afirmando que a mulher só alcançaria sua felicidade cumprindo seu papel de mulher, mãe e dona-de-casa.

Em 1991, a autora Susan Faludi lançou o livro *Backlash: The Undeclared War Against American Women* (no Brasil traduzido como “Backlash: o contra-ataque na Guerra não declarada às mulheres”¹⁰⁷).

¹⁰⁷ É importante afirmar que a escolha em utilizar a autora Susan Faludi e seu livro falando do conceito de *backlash* foi consciente do quão problemático a abordagem da autora é. Por mais relevante que seja sua discussão sobre a década de 1980 e da maneira que os meios midiáticos se engajaram em um

Em seu texto, a autora apresenta esse contexto da década conservadora (os anos 1980), apresentando fatos que demonstraram os mecanismos utilizados por governo, imprensa e cultura em geral para argumentar que as mulheres necessitavam cumprir seu papel de feminilidade dócil, tendo como responsabilidades apenas as tarefas do mundo privado.

Quando Ronald Reagan foi eleito, em 1981, um conservadorismo mais forte tomou conta da Casa Branca com ideias que tentavam combater os discursos de liberdade dos movimentos de direitos civis que tinham marcado a década passada. Mulheres e homossexuais eram normalmente o foco dessas políticas conservadoras, sofrendo com esse *backlash* que marcou um contexto de negligências com os direitos humanos. O Partido Republicano se posicionou contra muitas das políticas sociais de apoio às mulheres, como por exemplo a questão do aborto, desmontando programas e espaços importantes para a população feminina. Para Susan Faludi, “Reagan foi o primeiro presidente a se opor à Emenda da Igualdade de Direitos desde que o Congresso a aprovou – e o primeiro a dar apoio à ‘Emenda da Vida Humana’, proibindo o aborto e alguns outros tipos de controle da natalidade” (2001, p.244). Outras demandas de saúde pública foram

discurso anti feminista, é importante salientar que durante todo o seu livro no qual apresenta seus argumentos ela silencia-se perante a outras realidades que não a da mulher branca heterossexual de classe média. Em raras ocasiões, outras mulheres que não presentes nesse grupo são mencionados. Sendo assim, Faludi entra no grupo das feministas criticadas por teóricas negras, chicanas e lésbicas, muitas das quais estiverem presentes na coletânea já citada *This Bridge Called My Back*, assim como de feministas envolvidas com a teoria *queer*. Autoras que durante essa mesma década de 1980 estavam produzindo discursos de combate ao sistema branco heteronormativo, críticas que pensam as mulheres de maneira mais plural.

negligenciadas pelo seu governo, incluindo a questão da epidemia da AIDS.

O livro de Faludi não entra na discussão da AIDS em nenhum momento, e quando se refere às mulheres sua abordagem é bem específica às brancas, de classe média e heterossexuais. Apenas em poucos momentos do livro a autora apresenta algumas diferenças sofridas por mulheres pobres e/ou negras em relação às políticas conservadoras do governo, principalmente às questões de saúde. Outro tema é que a autora fala sobre o movimento feminista como se não houvesse diferenças entre as mulheres em relação às ideias defendidas, posicionamentos variados, e pontos de vista. Deste modo, os movimentos de negras, lésbicas e chicanas, que produziram coletâneas de texto como *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, no início da década, nem foram mencionadas. O feminismo da qual Faludi fala tem uma especificidade, mas a autora a aborda como se fosse um entendimento universal entre as mulheres.

Apesar dos elementos problemáticos do texto de Faludi, a autora traz à tona dados de pesquisas interessantes sobre a década de 1980 e sobre o impacto dos movimentos sociais da década anterior na vida de homens e mulheres. A autora afirma que os maiores defensores desse *backlash*, que desejavam o retorno da mulher ao lar, eram o governo, a imprensa e a igreja, e isso se refletiu no cinema e na moda. Os discursos conservadores que marcaram a década de 1980 eram pautados por dicotomias que, separavam o privado e o público novamente, em que mulheres deveriam atuar no primeiro âmbito, e os homens no segundo.

Um *backlash* contra os direitos das mulheres tem sucesso na medida em que parece não ter conotações políticas, na medida em que se mostra como tudo, menos uma luta. Ele é tanto mais poderoso, quanto mais consegue transformar-se numa questão privada, penetrando na mente da mulher e torcendo a sua visão para dentro, até ela imaginar que a pressão está toda na cabeça dela, até ela começar a impor as regras do *backlash* a si mesma (FALUDI, 2001, p.21)

O cinema também foi palco para a exposição de ideias conservadoras, com representações problemáticas de personagens mulheres. Segundo Faludi, “o contra-ataque antifeminista praticamente moldou a imagem que Hollywood projetou da mulher na década de 1980. Nos casos mais típicos, as mulheres enfrentavam outras mulheres...” (2001, p.128). Essa discussão foi esvaziada de um aspecto político, como afirmado pela autora, e a mulher que almejava algo além do nuclear familiar era representada como infeliz. Muitos dos filmes que chegavam ao cinema reafirmavam a ideia de que as mulheres que optassem por um caminho distante do modelo padrão iriam sofrer.

No entanto um outro espaço contra-hegemônico também se abria a partir de novas tecnologias. Por exemplo, o VHS foi relevante nessa época já que permitiu ao público ter acesso a filmes menos comentados e distribuídos, trazendo temas considerados polêmicos. Com relação à representação lésbica, o filme *Desert Hearts* possui sua importância por representar uma mulher divorciada que se relacionou com outra mulher. Mesmo que o seu formato seja de um romance tradicional, o tema apresenta a história de mulheres que subverteram os papéis impostos a elas, diferentemente da maioria dos filmes que tinham grande distribuição e recebiam mais atenção de crítica e público.

As principais ideias do *backlash*, marcantes do período, eram discursos que procuravam controlar e punir aqueles que fugiam do padrão. Uma das maneiras encontrada para o controle do corpo da mulher, unida a uma concepção de tempo normativo, foi o conceito de relógio biológico. Segundo Faludi, o termo foi criado pela imprensa estadunidense, e estava ligado ao fato de que as mulheres estariam muito preocupadas em trabalhar, perdendo tempo para encontrar um marido e construir uma família. O conceito de um tempo normativo marcado no corpo da mulher estava muito presente nesse discurso, remetendo ao ideal de feminilidade e a biologia como destino da mulher.

Todos os filmes mencionados no decorrer deste capítulo abordaram narrativas de mulheres que não desejam se encaixar nos modelos hegemônicos. Tanto *The Runaways* que contou a história de uma banda real, assim como *Ladies and Gentleman* and *The Fabulous Stains* e *Prey For Rock N Roll* que trataram de bandas fictícias, exploraram questões presentes nas discussões do *Riot Grrrl*.

Este movimento que se oficializou no início da década de 1990 tornou evidente a necessidade de se discutir questões feministas dentro do espaço da música, trazendo debates feministas para as composições, atingindo meninas que não tinham acesso a essas informações. E mais que isso, criaram uma rede de troca, em que essas jovens poderiam dialogar umas com as outras, se identificar, compartilhar e ter seu espaço de criação. Alguns desses elementos poderiam estar presentes em bandas ou artistas anteriores, mas com o *Riot Grrrl* as bandas focaram em um objetivo e desenvolveram sua arte a partir de questões

feministas, além de questionaram o próprio espaço do *rock n roll* como reprodutor dos padrões machistas da sociedade.

No caso especial da mídia, observa-se como o filme *Ladies and Gentleman, the fabulous Stains* discorre sobre a reprodução desses discursos antifeministas ao apresentar no filme um jornal e dois apresentadores que começam a acompanhar a trajetória da banda *Stains*. Assim que a banda das meninas recebe atenção da mídia, um jornal apresentado por um homem e uma mulher faz reportagens sobre o novo fenômeno. Nesse sentido, nota-se a diferença entre o repórter masculino e feminino: para o jornalista, a banda de meninas é representada como algo exótico, enquanto a jornalista demonstra se sentir representada pelo discurso de empoderamento da mulher defendido pela banda, reconhecendo a importância do mesmo, não só para ela, mas também para as meninas que estão indo aos shows da banda. No final do filme, a jornalista mulher não mais faz parte da bancada, o que seria representativo de algo que aconteceu durante os anos 1980 (e foi relatado por Faludi): a mulher não tinha mais aquele lugar de fala e o jornal ficava limitado a apenas um tipo de discurso.



Figura 3: Cena do filme *Ladies and Gentleman: the fabulous Stains*

Quando a vocalista da banda é convidada para uma entrevista no jornal em uma das últimas cenas do filme, o jornalista tenta deslegitimá-la o tempo todo, não deixando espaço para que a entrevistada possa apresentar suas próprias ideias. No momento em que Corinne afirma que todas as cidadãs devem ganhar uma guitarra pelo seu aniversário de 16 anos, o apresentador corta a entrevista com a desculpa que o tempo acabou. O jornalista trata sua entrevistada como alguém que deseja se aproveitar da fama para vender um discurso vazio e, como detém o poder daquele espaço da mídia, consegue silenciar a personagem naquele momento. O efeito do filme é quase profético, se o relacionarmos com a maneira como a mídia tentou se apropriar da mensagem do movimento *Riot Grrrl*, deslegitimando e esvaziando seu discurso, retirando, ainda, o impacto evidente que teve na vida de muitas garotas.

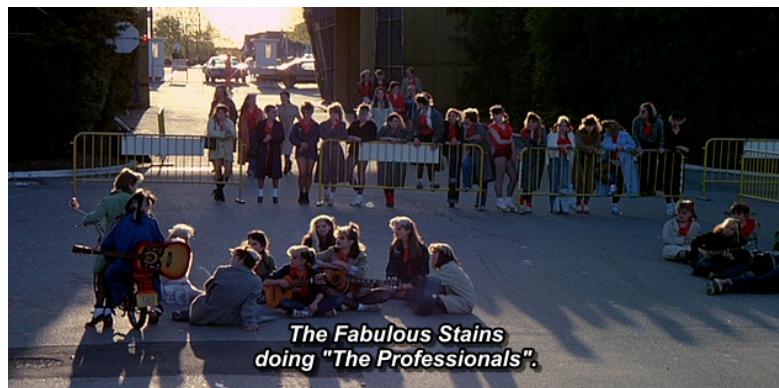


Figura 4: Cena do filme *Ladies and Gentleman: the fabulous Stains*

Uma das últimas cenas do filme (Figura 4), mostra Corinne Burns logo após sair do prédio da emissora na qual foi entrevistada. Ela sente triste pelo tratamento que recebeu e por achar que suas ações tinham sido em vão. Encontra, então, essas meninas como ela, com guitarras nas mãos e uma voz em *off* representando uma estação de rádio, afirmando que uma das músicas mais pedidas é a da banda *Stains*. A jovem Corinne entende naquele momento que nem tudo está perdido, e que sua mensagem atingiu algumas pessoas, não obstante a pressão da mídia.

O filme possui inúmeros elementos para serem discutidos que se inserem na discussão proposta nesta pesquisa. Uma dessas questões, é que assim como na história de artistas mulheres, a vivência da personagem Corinne Burns propõe um rompimento, segundo Halberstam, com uma narrativa linear que estas mulheres deveriam traçar. Sejam elas homossexuais ou heterossexuais, suas escolhas se afastaram daquilo que lhes foi ensinado desde seu nascimento.

“Nas culturas Ocidentais, traçamos a emergência da vida adulta do período perigoso e rebelde da adolescência como um processo de maturação desejado; e nós criamos longevidade como um futuro desejável. Aplaudimos a procura de uma vida longa (sob qualquer circunstâncias) e patologizamos modos de viver que mostram pouco ou nenhuma consideração por longevidade”¹⁰⁸(HALBERSTAM, 2005, p. 152, tradução nossa).

Esse tempo apontado por Halberstam defende os aspectos de maturidade, longevidade e futuro a partir de uma ligação direta com a construção de um ideal de família. Este é o ideal que a personagem principal de *Prey For Rock N Roll*, por exemplo, subverte, ao se dedicar a uma vida que não prega nenhum desses valores; seu ideal de trabalho está relacionado à música, desta forma não se envolve com uma linha de produtividade capitalista que deseja resultados e dinheiro. Jacki (a personagem de Gina Gershon) defende esse “modo de vida” até o final, acredita sustentar-se mesmo que não seja uma *rock star* reconhecida.

“Para os sujeitos *queers*, a separação entre a juventude e a idade adulta, pura e simplesmente não se sustenta, e a adolescência para os mesmos pode se estender muito além dos vinte anos”¹⁰⁹(HALBERSTAM, 2005, p.176). A dedicação de Jacki à música a coloca em uma temporalidade não normativa, portanto, *queer*. A questão aqui não se limita a encaixar a personagem em uma estrutura de

¹⁰⁸ *In Western cultures, we chart the emergence of the adult from the dangerous and unruly period of adolescence as a desired process of maturation, and we create longevity as the most desirable future. We applaud the pursuit of long life (under any circumstances) and pathologize modes of living that show little or no concern for longevity.*

¹⁰⁹ *For queers, the separation between youth and adulthood quite simply does not hold, and queer adolescence can extend far beyond one's twenties.*

identificação, mas pensar de que maneira seu entendimento de sua própria vida a coloca em oposição direta aos ideais heteronormativos. A construção de um discurso contrário ao ideal de mulher, ou feminilidade, posicionam mulheres como Jacki, e outras aqui mencionadas, à margem a sociedade.

Essas discussões feitas neste capítulo foram importantes para compreender o contexto de nascimento do movimento *Riot Grrrl* e de que forma esse momento político, social e cultural pode ter influenciado nas idéias defendidas por artistas envolvidas referido movimento. O próximo capítulo discutirá o *Riot Grrrl*, suas influências musicais e ideológicas e de que maneiras o mesmo contribuiu para as discussões feministas. Depois de pensar o movimento, seguirá a análise do filme *All Over Me*, em que todos os tópicos abordados nessa dissertação serão revisitados para refletir sobre esse longa-metragem.

5. CAPÍTULO 4:

RIOT GRRRL E ALL OVER ME: QUANDO O QUEER E O MAINSTREAM SE ENCONTRAM



Figura 5: Cena do filme *Ladies and Gentleman: the fabulous Stains*

Neste quarto e último capítulo da dissertação irei abordar o movimento *Riot Grrrl* e sua repercussão no contexto musical. Esta contextualização será importante para compreender as influências presentes no filme que foi analisado, *All Over Me*. A segunda parte do capítulo contém a análise do filme destacando elementos estruturais da narrativa assim como opções estéticas que revelam os conflitos da personagem principal da história, e de que maneira a música é um elemento importante do processo de empoderamento desta jovem mulher.

No filme *Ladies and Gentleman, the fabulous Stains*, citado no capítulo anterior, a personagem interpretada por Diane Lane acredita no *rock'n roll* como meio de salvação de sua medíocre vida suburbana, da

vida aprisionada em padrões que não a representam. Assim, o *rock'n roll* poderia ser o meio de seu empoderamento, em que poderia ser quem quisesse, e não teria seu cotidiano marcado pelos limites a si impostos. Durante a turnê de sua banda, descobre principalmente duas coisas: que suas palavras e ações podem ser inspiração para meninas que se sentiam como ela, e que essas mesmas palavras e ações podem ser descaracterizadas por instituições do sistema, como a mídia, tornando-a esvaziadas de seu poder político.

O filme foi feito antes do lançamento da MTV no início dos anos 1980, mostrando um mundo que estava vivenciando o começo de uma década extremamente conservadora no contexto dos Estados Unidos. No período de Ronald Reagan na presidência, que se iniciou em 1981, qualquer sujeito que rompesse os padrões de heteronormatividade eram questionados e até marginalizado. Como apresentado anteriormente, um dos focos desse discurso conservador eram as mulheres e o feminismo (FALUDI, 2001). Desta forma, personagens como Corinne Burns mostravam a coragem de uma mulher de enfrentar praticamente sozinha um mundo que não aprovava suas próprias decisões. Corinne vivia numa época em que poucas mulheres participavam de bandas, e sua influência consistiu de uma banda *punk* formada por homens.

No livro *Girls To The Front: The True Story of Riot Grrrl* (2010), a autora Sara Marcus afirmou que Tobi Vail (baterista da banda *riot grrrl* Bikini Kill) inspirou-se no filme de 1982. No final dos anos 1980 nos Estados Unidos, ela era uma entre várias meninas que não estavam satisfeitas com a situação política do país, especialmente quando referia-se à maneira como as mulheres eram tratadas. Marcus

questiona, também, um discurso feminista majoritariamente branco, heterossexual, principalmente dentro de universidades, que não contemplava as jovens mulheres. Sendo assim, Tobi Vail, junto com outras meninas na Costa Leste dos Estados Unidos, sentiram falta de algo que lhes falassem diretamente de suas experiências enquanto jovens, exigindo espaço nesse feminismo que achavam ser dominado por um academicismo que não as enxergava.

Importante entender que os anos 1980, nos Estados Unidos, apresentam elementos que influenciarão essa geração de jovens mulheres que cresceram na década e que participaram do *Rio Grrrl*. Uma das primeiras características dessa década, apontada por Kaya Oakes (2009), é que os *punks* começaram a formar suas próprias gravadoras, muito diferente do contexto em que bandas como os *Ramones*, que surgiram na década de 1970, vivenciaram, já que essas gravadoras independentes não eram uma realidade. Outro fator apontado pela autora, foram os *zines punks* que surgiram nesse contexto e que também foram incorporados por jovens *punks* e feministas como um importante veículo de expressão.

“Desde a “segunda onda” do feminismo na década de 1970 houve um forte legado de produção e distribuição de mídia independente”¹¹⁰ (DOWNES, 2007, p.13, tradução nossa). No final da década de 1980, na cidade de Olympia, Washington, algumas jovens inspiradas pelo feminismo e pela cultura *punk* do DIY (*Do It Yourself*)¹¹¹ demonstraram suas insatisfações com o patriarcado e

¹¹⁰Since the “second wave” of feminism in the 1970s there has been a strong legacy of producing and distributing independent media.

¹¹¹Segunda a autora Julia Downes (2007), a ideia do *Do It Yourself* (Faça você mesmo) foi desenvolvida pelo grupo francês Internacional Situacionista e

mesmo com os próprios movimentos feministas. Exemplos disso são os *zines Chainsaw*, um *queer-girlzine*, feito por Donna Dresch e o *Jigsaw*, um *zine punk* feminista feito por Tobi Vail. Nesse período, anterior ao advento da internet, os *fanzines* eram um espaço de comunicação importante, “... essa intimidade permitiu conexões especiais, ideias e amizades desenvolvidas entre garotas e mulheres, que posteriormente se provaram cruciais para o começo do *Riot Grrrl*”¹¹² (DOWNES, 2007, p.18, tradução nossa). Além dos *zines*, outra forma encontrada para propagar as ideias feministas e trocar experiências foi a música, especialmente o *punk rock*.

Posto isto, é relevante afirmar que o movimento *punk* é uma das influências do movimento *Riot grrrl*, sendo mais ideológica que referente ao gênero musical. (OAKES, 2009). Escutando algumas bandas que formaram o *Riot Grrrl*, ou que vieram depois, é evidente a influência na música, porém, esse movimento feminista não se limita a uma forma de fazer música, já que tinha como proposta a expressão individual de mulheres por meio da arte, seja ela da forma que fosse. A ideologia do punk seria fundamental para pensar na autonomia e combate ao sistema, e no “faça você mesmo”, unindo a isso o feminismo como discurso principal.

“Porque o rock se tornou tão diluído e homogeneizado, nós esquecemos que a música é ainda um meio para mudança sociais e

depois incorporado pelos punks. Este grupo direcionava seu combate à cultura capitalista e ao discurso dominante que era veiculado através de palavras e/ou imagens.

¹¹²*this intimacy allowed for special connections, ideas and friendships to develop amongst girls and women, which would later prove crucial in the inception of riot grrrl.*

transformação pessoal”¹¹³ (BROWNSTEIN, 2008, p.9, tradução nossa). O *rock n' roll*, assim como qualquer outra arte, é uma maneira de expressão, seja sobre questões pessoais ou questões mais globais. O conceito de pegar um instrumento, cantar e compor (seja dentro do quarto ou para uma plateia) não deve ser encarado apenas como um simples hobby, pois por meio da expressão musical encontra-se uma voz própria. Quando lidamos diariamente com discursos que pretendem homogeneizar, torna-se fundamental, principalmente para as pessoas que são relegadas às margens dos discursos dominantes, esse encontro com a própria voz e com as próprias ideias.

Por meio da análise do filme *All Over Me*¹¹⁴ de 1997, dirigido por Alex Sichel, e dos elementos que foram debatidos no decorrer da dissertação para a discussão deste, foram aproximados os debates da teoria *queer* para o cinema e a música, especialmente o *rock' n roll*, como expressão e atitude e a importância deste para a vida de uma adolescente que não se sente representada pelos discursos dominantes. Uma das discussões abordadas foi a questão da mulher no *rock*, e relatei esta longa metragem de 1997 com subculturas como o *Riot Grrrl*¹¹⁵ do início da década de 1990. Para tanto, entendi alguns cenários

¹¹³ *Because rock music has become so watered down and homogenized, we forget that music is still a medium for social change and personal transformation.*

¹¹⁴ *All Over Me*. Produção de Alex Sichel, USA, 1997. 92 min. Color. English.

¹¹⁵ *Riot Grrrl* é um recente movimento (sub)cultural formado por jovens feministas que combina a conscientização feminista e a estética, a política e o estilo punk. Reconhecendo (sub)culturas jovens como espaços políticos e recusando separar a conscientização política da formação subcultural (GARRISON, 2000, p.142, tradução nossa). *Riot Grrrl is a recent young feminist (sub)cultural movement that combines feminist consciousness and punk aesthetics, politics, and style. Recognizing youth (sub)cultures as political*

e personagens do filme como referência a esse momento que mudou alguns padrões relacionados à presença da mulher na música em geral, refletindo sobre o próprio espaço que a subcultura tem no filme.

O conceito de subcultura apresentada relaciona-se com o conceito de *queer subculture* de Jack Halbertstam (2005), quando afirma que estes espaços, por si só, constituem uma crítica da heteronormatividade. Espaços esses que rompem com o binário que separaria como duas fases diferentes a juventude e a vida adulta, questionando as normas que procuram regular os corpos. Como a autora explica, o *queer* será pensado como um modo de vida, não constituindo, assim, em um sinônimo para homossexualidade, mas, sim, “... refere-se à lógica não normativa e a organização de comunidade, identidade sexual, personificação, e atividade no tempo e no espaço”¹¹⁶ (HALBERTSTAM, 2005, p.6, tradução nossa).

All Over Me, cujo roteiro é assinado por Sylvia Sichel, narra a história de uma adolescente de 15 anos chamada Claude. Durante a história, a personagem principal enfrentará muitos conflitos. Nos 90 minutos do filme, Claude passa por experiências que colaboram para seu processo de (auto)conhecimento, permitindo que a personagem entenda melhor as próprias relações de poder na sociedade. Qual seria, então, a relação entre *All Over Me* e o movimento *Riot Grrrl*¹¹⁷?

spaces and refusing to separate political consciousness from subcultural formation.

¹¹⁶*refers to nonnormative logics and organization of community, sexual identity, embodiment, and activity in space and time.*

¹¹⁷ A expressão veio de um fanzine chamado *Riot Grrrl*, criado por algumas meninas envolvidas no movimento, que mistura a ideia de um *girl riot* e da pronúncia *grrrl* – uma variação para a simples palavra *girl* que tinha uma carga simbólica e remetia a infantilização. (MARCUS, 2010)

Em um primeiro momento, pode-se afirmar que a relação é inexistente, e criar tal conexão seria “forçar” algo que não se configura. Porém, é importante pensar na importância que o *Riot* teve na criação de subculturas, na influência que exerceu em meninas para que encontrassem seu lugar na sociedade. Esse espaço pode ser físico, materializado como um bar, assim como acontece no filme, ou até um espaço mental, na medida em que a existência de certas bandas podem criar um “lugar” de segurança e compreensão para um sujeito que se sente deslocado.

“*Riot Grrrl* reescreveu o feminismo e o ativismo em uma rebelião *punk rock* e centrada em vozes jovens que era sentido como algo que fazia falta entre as várias formas de feminismo nos anos 1990”¹¹⁸ (DOWNES, 2007, p. 26, tradução nossa), e o fato de voltar seu discurso às jovens foi de extrema importância para criar uma consciência, desde muito cedo, entre meninas que sentiam as pressões do patriarcado, e que muitas vezes não o compreendiam, não sabendo como agir contra ele. O fato de esses discursos serem transmitidos por meio da música, fez com que se tornassem acessíveis a qualquer um. Como afirmado antes, o movimento foi criticado por ser majoritariamente branco e classe média, não representando outras minorias que também não se sentiam representadas pelo feminismo acadêmico (MARCUS, 2010).

As primeiras bandas reconhecidas como *Riot Grrrls*, foram *Bikini Kill*, *Bratmobile* e *Heavens To Betsy*, todas de Olympia, no Estado de Washington. O movimento *punk* teve sua parcela de

¹¹⁸ *Riot grrrls rewrote feminism and activism into a punk rock rebellion and youth-centred voice that was felt to be missing from forms of feminism available in the 1990s.*

influência nas *Riots*, mas existem outros elementos importantes a serem destacados e que formaram a ideia do movimento. As meninas que idealizaram o *Bikini Kill*, Tobi Vail e Kathleen Hanna, eram universitárias e se relacionavam com o feminismo. Vail tinha o *zine punk* feminista *Jigsaw* e se sentia influenciada por feministas como Angela Davis e bell hooks. Hanna trabalhava em abrigos para mulheres que sofreram violência e, como era estudante de artes, se sentia influenciada por muitas artistas feministas (MARCUS, 2010). Duas experiências diferentes que enxergaram que o chamado feminismo acadêmico não atingia todas as mulheres. Neste caso, sentiam que as jovens eram excluídas e que tornar os discursos feministas mais acessíveis era importante para estas criarem uma consciência e tomarem parte da ação.

O movimento não se limitou à música, já que havia produção de *fanzines*, troca de informação entre garotas e reuniões¹¹⁹ nas cidades que foram criando seus capítulos do *Riot Grrrl*. As primeiras garotas a se envolverem com o movimento queriam que outras criassem seus próprios *fanzines* e montassem suas bandas. Com isso, nos primeiros anos da década de 1990, o movimento já havia se espalhado pelos EUA, cruzando, inclusive, o Oceano Atlântico, e influenciando bandas como *Huggy Bear* na Inglaterra. A autora Marisa Meltzer afirmou que “... a ideia de garotas simplesmente pegando instrumentos e começando uma banda – e que isso fosse considerado normal – é, no fim das contas, um conceito relativamente novo”¹²⁰ (2010, p.129, tradução nossa). No início

119 Segundo a autora Sara Marcus (2010), estas reuniões entre garotas eram similares aos *consciousness-raising groups* das feministas da década de 1970.

¹²⁰ ...the idea of girls simply picking up an instrument and starting a band – and that being normal – is, after all, a relatively new concept.

de 1993, em cidades como Washington DC, a participação das mulheres havia aumentado na cena *punk*, mais garotas iam aos shows e formavam bandas, não necessariamente relacionadas com o feminismo (MARCUS, 2010). Uma influência inegável.

Nadine Monem (2007), a editora de *Riot Grrrl: Revolution Girl Style Now*, afirma no início de seu livro que o movimento começou oficialmente em Olympia, Washington no início dos anos 1990, mas teve centenas de começos nas salas de aula, bares, clubes e casas por toda a América do Norte e Europa - influência que também chegou no Brasil em bandas como *Dominatrix*, que existe desde 1995. Acho essa fala particularmente interessante, pois vai ao encontro do que as garotas de Olympia queriam. O *Riot Grrrl*, em sua concepção, não desejava líderes, nem hierarquias, não tinha definição ou uma única forma de ser. A ideia sempre foi de que as próprias garotas incorporassem o termo da forma que achassem melhor para o cotidiano. O problema foi quando a mídia começou a se interessar pelo movimento, criando definições e modos de ser uma *Riot Grrrl*, homogeneizando aquilo que nunca teve regras.

Em meados da década de 1990, era conhecimento comum entre os músicos *punks* e *indie* que o *Riot Grrrl* estava morto há uns 10 anos, se não mais. A atenção da mídia o teria matado, as pessoas diziam. Ou o grunge o teria matado, ou a Courtney Love o teria matado, ou talvez nunca tenha existido, exceto como uma miragem sonhada pela

imprensa¹²¹(MARCUS, 2010, p.325, tradução nossa).

A partir dessa afirmação, é importante pensar no motivo que levou as pessoas a declararem a morte das *Riot Grrrls*, assim como declararam que o feminismo estava morto. Como Meltzer (2010) afirmou, o movimento foi marcante para algumas mudanças em relação à presença da mulher no mundo da música, especialmente no *rock'n roll*. Hoje em dia bandas *Bikini Kill* e *Bratmobile* não existem mais, mas muitas de suas integrantes continuam ativas no mundo da música e no feminismo. Ainda que não relacionado com o feminismo, a partir da década de 1990, *all-girl bands* e garotas em bandas de *rock* era algo mais comum, incluindo a formação de subculturas destinadas a apresentar estas bandas, como aparece no filme *All Over Me*.

De qualquer maneira, é importante afirmar que, por mais que seja normal o fato de uma garota aprender a tocar um instrumento, o entendimento do senso comum e da própria mídia (provavelmente a mesma que declarou a morte das *Grrrls*), em muitos casos, está carregado de preconceitos e julgamentos. O discurso dominante ainda procura homogeneizar comportamentos e corpos e o conceito de normal é muito presente. Mulheres que assumem uma postura transgressora rompem com a chamada essência feminina, demonstrando que os atributos de feminilidade são construídos e não naturais.

¹²¹*By the mid-90s, it was common knowledge among punks and indie rockers that Riot Grrrl had been dead for at least two years, if no longer. The media attention had killed it, people said. Or grunge had killed it, or Courtney Love killed it, or maybe it had never existed in the first place except as a mirage dreamed up by the press.*

No contexto musical da década de 1990 ocorreu um fenômeno interessante. As gravadoras perceberam que o discurso da mulher independente poderia ser um ótimo produto a ser consumido e, para isso, encontraram algumas caras que pudessem ser as porta-vozes desses produtos. Bandas ligadas ao *Riot Grrrl*, como *Bikini Kill* e *Bratmobile*, não queriam relações com a mídia *mainstream* e não faziam questão de ter uma grande gravadora, mas durante essa década, apareceram algumas cantoras, como Alanis Morissette, e/ou bandas que venderam essa mensagem de independência da mulher, sem comprometer grandes abalos normativos. Acredito que para entender alguns elementos do filme é preciso analisar o contexto musical da época.

All Over Me foi lançado em 1997, um pouco antes do grupo inglês *Spice Girls*, formado apenas por garotas, despontar para o sucesso. Em 1996 elas lançaram seu primeiro hit chamado *Wannabe*, em que proclamavam a importância da amizade entre meninas como algo prioritário em relação a um comprometimento amoroso, principalmente heterossexual. A fórmula do *Girl Power*¹²² foi gerada, porém, essa mensagem de empoderamento era algo controlado, “... por toda a sua “normalidade” no departamento de talento natural, cada mulher era atraente e sexy, o que, combinado com uma mensagem turbulenta, mas não ameaçadora da unidade feminina, revelava-se extremamente bem sucedida”¹²³ (MELTZER, 2010, p.80, tradução nossa).

122 Um termo que, como afirmou Sara Marcus (2010), provavelmente nasceu no próprio zine *Riot Grrrl*, mas foi incorporado pela mídia como um produto a ser comercializado.

¹²³ *for all their “ordinariness” in the natural talent department, each woman was attractive and sexy, which, combined with a boisterous but unthreatening message of female unity, prove to be incredibly successful.*

Efetivamente, era um *girl power* que não comprometia as estruturas do patriarcado, nem rompia com os estereótipos de feminilidade constantemente atualizados e vendidos pelo discurso dominante. Bandas ligadas ao movimento *Riot Grrrl*, influenciavam meninas a criarem, seja qual for a arte. E essa é uma diferença substancial do *girl power* vendido após o fenômeno *Spice Girls*, já que este encorajava as meninas a comprarem e serem consumistas passivas de um produto manufaturado e controlado. O *backlash* da mídia em relação às *Riot Grrrls*, no início dos anos 1990, não ocorreu com grupos como *Spice Girls*, pois o grupo formado em 1996 era um produto que vendia muito, com uma mensagem que não ameaçava.

Diferentemente desse contexto pop em que *All Over Me* foi produzido, as irmãs Sichel relacionaram sua influência musical com cantoras punk, como Patti Smith da década de 1970 e *all-girl bands* dos anos 80, como *Babes in Toyland*, e bandas que saíram do movimento *Riot* como *Sleater-Kinney*, que são mencionadas no filme através da trilha musical e um grande pôster na parede do quarto de Claude. Por mais que o discurso de homogeneização em relação aos corpos e aos comportamentos esteja ainda muito forte, as subculturas são um espaço de resistência, especialmente as subculturas *queer*, já que estas preservam “... a crítica da heteronormatividade que sempre esteve implícita na vida *queer*”¹²⁴ (HALBERSTAM, 2005, p.154, tradução nossa), apresentando em seus espaços de convivência, outras maneiras de entender os corpos, sexualidades e gêneros.

¹²⁴ *the critique of heteronormativity that was always implicit in queer life.*

5.1 *All Over Me* e a influência *Riot Grrrl*



Figura 6: Cena do filme *All Over Me*

Ao som de *Hello*, da banda *Babes in Toyland*¹²⁵, somos apresentados ao bairro *Hell's Kitchen*¹²⁶, cenário onde as ações de *All Over Me* irão desenrolar. Ao longo da música, a câmera apresenta algumas paisagens do bairro e o que parece ser sua rotina, até finalmente apresentar a personagem principal do filme (Claude) e sua amiga Helen.

¹²⁵ *All-girl band* formada em Minneapolis no ano de 1987.

¹²⁶ Segundo John Strausbaugh (2007), em seu artigo no qual aborda o bairro *Hell's Kitchen* para o *New York Times*, intitulado *Turf of Gangs and Gangsters*, esta parte da ilha de Manhattan era considerado um lugar violento desde a metade do século XIX até a década de 1980. Apesar de hoje em dia ser reconhecido por teatros *Off Broadway*, restaurantes caros e condomínios de luxo, uma boa parte de sua história é repleta de violência e sujeitos marginalizados. Conforme o autor, durante o século XIX o bairro reunia principalmente negros, imigrantes irlandeses e alemães, marcadamente proletários. Assim como após Segunda Guerra Mundial, houve uma nova onda de imigrantes que eram principalmente de Porto Rico, causando assim outros conflitos entre imigrantes que ali já residiam – como era o caso dos irlandeses. Conforme o autor do artigo, existem inúmeras explicações sobre como o bairro recebeu o seu nome, mas não há dúvida de que tem relação direta com o histórico de violência.

O quadro acima recortado faz parte dessa apresentação inicial, e com esse grafite o espectador pode ter alguma ideia sobre o contexto no qual a(o)s personagens vivem. Questões relativas à fotografia serão abordadas com mais detalhes posteriormente, mas as cores quentes, como o vermelho, são predominantes no filme, refletindo assim, o cotidiano em *Hell's Kitchen*, podendo ser uma alegoria ao inferno enquanto vermelho e quente, assim como a questões relativas a desejo e sexualidade, enquanto o *drugs* escrito no grafite remete a um ambiente também marcado pela violência.

Deste modo, alguns temas irão perpassar toda a narrativa e acompanharão a história de Claude. Além de serem dias no quais ela terá que lidar diretamente com a descoberta de sua sexualidade e repensar a relação com sua melhor amiga, por quem é apaixonada, ela irá presenciar momentos de violência direta a ela, a sua identidade e sua orientação sexual. Portanto, as descobertas da personagem estão misturadas com medo, desejo e, por fim, uma alegria de ter se encontrado e a alguém como ela. Seu caminho será marcado por um contínuo empoderamento, traçando um período em que a personagem passa da submissão dos desejos de sua amiga, com medo de perdê-la, até entender a importância de seu próprio desejo.

Quando a música acaba, durante a cena inicial, ocorre um enquadramento em uma guitarra que está na calçada de seu apartamento. Para Jacques Aumont (1993), um enquadramento é a materialização de um ponto de vista, desta forma, a escolha por finalizar os créditos iniciais com um close de uma guitarra não é apenas uma coincidência. O plano não é subjetivo, mas a câmera acompanha, de certa forma, o olhar de Claude, que se sente fascinada com a guitarra, demonstrando nesse

primeiro momento que a protagonista e sua amiga concentram seus olhares em direções opostas. Ellen nem nota o instrumento na calçada, indo em direção à porta do prédio onde Claude mora. Neste caso, esse plano é um indício não somente da guitarra enquanto materialização daquilo que ela gosta de fazer, mas também das maneiras que a levarão ao empoderamento e aceitação de si.

O filme trata de uma trajetória pessoal da jovem, um processo de autoconhecimento e auto aceitação, e a figura de Ellen será fundamental para pensarmos as principais críticas da narrativa de *All Over Me*, e como as duas amigas se contrapõem. Apesar de mostrar no início a proximidade das duas, a partir dos primeiros diálogos notam-se pequenas diferenças que ficarão mais claras no decorrer da narrativa. Com uma *mise-en-scène* cuidadosamente composta, alguns elementos e cenários do filme ajudam a entender quem é essa personagem principal, o que gosta de fazer, como pensa, etc. E o enquadramento na guitarra no final dos créditos iniciais aponta para um dos fatores mais importantes do filme, que é a música, como Claude se relaciona com ela, e como é utilizada pelo filme para simbolizar sentimentos e contextualizar as ações.

Analisar um filme ou um fragmento é “(...) decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade” (GOLIOT-LÉTÉ; VANOYE, 1994, p. 15). Desta forma, a ideia consiste em “despedaçar” alguns fragmentos e/ou elementos que não são percebidos por um olhar menos atento, e destacar das cenas aqueles fatores que estão além dos personagens e, que ao mesmo tempo, os constituem.

Pôsteres na parede do quarto, a música escutada com os fones de ouvido e até a trilha musical, cuidadosamente escolhida, e que dialoga com a história, são características que falam muito sobre o filme, sobre o contexto que foi produzido e a própria ideologia por trás deste. A partir da leitura desses elementos é que se podem perceber as influências presentes no filme, algumas delas apresentadas de maneira implícita.

Consequentemente, a maneira que farei essa fragmentação da narrativa será baseada em um modelo no livro *Film Art: An Introduction* (2008), de David Bordwell e Kristin Thompson, como apresentado na introdução. Essa fragmentação se relaciona com a própria maneira como o filme estrutura a narrativa da personagem e de que forma essa estrutura me ajuda a pensar sobre os temas que pretendo discutir. Se minha pergunta se refere à maneira pela qual a música é fundamental para o enfrentamento do conflito da personagem em relação a sua identidade e sua sexualidade, na análise será importante buscar como essa questão se apresenta durante o filme inteiro. Como afirmou Jacques Aumont (1993), “... um olhar informado desloca-se de outro modo no campo que explora” (p.61) e para entender qualquer filme, é de extrema importância conhecer o contexto de produção e do por que ser importante entender o movimento *Rio Grrrl* para pensar algumas questões apresentadas na história. *All Over Me* poderia ser um simples drama adolescente, mas, se olharmos atentamente, podemos perceber a riqueza de detalhes construída.

Além de Claude e Ellen, temos outros personagens importantes para a trama. O dono da guitarra é o novo vizinho de Claude, com o qual ela logo construirá uma ligação. Ele se chama Luke, é homossexual e

um homem adulto. Além deles, temos Mark (o namorado de Ellen), a mãe de Claude, Jesse que é o amigo que trabalha com ela na pizzeria, e Lucy, a menina com quem Claude irá se envolver no final da história. No início do filme duas questões são apresentadas aos espectadores: a primeira questão se trata da relação próxima de Claude com Ellen, que aos poucos vai nos fazendo compreender que um sentimento maior que amizade por parte de Claude; a segunda questão é que Claude quer formar uma banda com a amiga. Quando visualizamos seu quarto, percebe-se o quanto a música é um ponto importante na vida desta adolescente, mas não qualquer música, ou qualquer banda ou gênero. Os pôsteres na parede, da banda *Helium* e de Patti Smith, demonstram que seu gosto musical não se baseia no senso comum.

Percebo uma clara divisão entre as personagens do filme e que, talvez, seja uma estratégia para tornar a mensagem mais clara. Temos o lado de Claude, Jesse e Luke, os dois adolescentes que ainda estão descobrindo sobre sua sexualidade, e Luke apresenta-se como uma pessoa que pode ajudar ambos a se encontrarem. Do outro lado, temos Ellen, Mark e seus amigos. Mark é o vilão, representação do machista homofóbico que domina completamente sua namorada por meio da violência. A amiga de Claude, representada como um determinado padrão de beleza e feminilidade, se submete às vontades do namorado, inclusive acobertando o crime que ele e seus amigos cometeram. Além disso, seus sentimentos pela amiga não parecem tão sinceros como os de Claude, e essa questão é mostrada desde que o filme se inicia. E como falei anteriormente, a construção da dicotomia pode ser efetiva para uma mensagem anti-homofóbica, apresentando o argumento de que, além de influenciar negativamente nas subjetividades, a homofobia pode ser a

causa de violência física que pode levar à morte de muitos homossexuais (o que efetivamente acontece no filme com a morte de Luke). E isso é um fato inegável, por mais que socialmente existam nuances entre esses sujeitos.

A mãe de Claude é representada como alguém que ama sua filha, mas tem problema em aceitá-la como ela é realmente. Padrões de beleza e feminilidade são questões importantes para ela, e a todo o momento tenta pressionar Claude para aceitá-los. A questão da homossexualidade da filha para a mãe não é tocada no filme, já que o desfecho prefere não apresentar mais nenhum conflito, colocando uma “conclusão” para uma etapa na vida da adolescente. Segundo a historiadora Joan Jacobs Brumberg, “no século XX, o corpo se tornou o projeto pessoal central das garotas americanas”¹²⁷ (2007, p. 97, tradução nossa). E o cinema, principalmente o *mainstream*, contribui para vender imagens de corpos perfeitos de mulheres e de homens. Esse tipo de influência da sétima arte na construção das subjetividades não é um fator dos últimos anos, mas com um maior alcance das tecnologias, a influência é cada vez maior.

No início do filme, quando Claude vai abrir a geladeira, nota-se que na porta existem fotos de mulheres com corpos considerados perfeitos. Estes, obviamente, contrastam com a própria personagem e são imagens que a “assombram”. Como apresentado em uma cena, Claude tem dificuldade inclusive de se olhar no espelho, pois, para ela, somente a figura de Ellen é representativa de alguma beleza. Em um diálogo com o vizinho Luke, ele pergunta para Claude se as duas são

¹²⁷ *in the twentieth century, the body has become the central personal project of American girls.*

irmãs e ela responde que não, que isso nunca poderia acontecer: - “Porque ela é muito bonita. Seria como um acidente ou algo parecido”¹²⁸. Até certa parte do filme, Claude parece ser a sombra de sua amiga, como se não tivesse uma existência própria, ela não se enxerga como alguém que possa ser bonita e, constantemente, é manipulada pela amiga.

Uma das principais discussões que identifico na narrativa fílmica de *All Over Me*, é referente à heteronormatividade, não apenas às questões de sexualidade, mas tudo que gira em torno da normativa heterossexual que rege a nossa sociedade, ditando normas comportamentais, em que meninas e meninos devem agir, ser e sentir de maneiras prescritas, e o fora da norma torna-se excluído e rejeitado. A homofobia é um dos focos do filme e, por mais que o olhar de Claude seja o que comanda a narrativa, a diretora também trabalha com o olhar de Jesse principalmente, ao se confrontar com a violência que ocorreu com Luke, temendo por sua própria vida.

Luke parece criar uma relação de proteção com Claude e Jesse. Sabe que ambos sentem-se diferentes, e também sabe que a sociedade pode ser violenta com aqueles que considera fora do padrão. Em uma cena, quando Claude volta do mercado, ela encontra Luke e ele lhe pergunta se ela toca guitarra, ao que Claude responde que ela e Ellen vão montar uma banda, mas, por causa de Mark, sua amiga não pensava muito em música no momento. Quando ela diz para Luke que Ellen gosta muito de Mark, ele afirma: - *I don't*. Nessa pequena fala ele já demonstra desconfiar do tipo de pessoa agressiva que Mark é, e gostaria que Claude se afastasse dele, o que implicaria em afastar-se também de

¹²⁸ *Because she's too beautiful. I'd be like some freak accident or something.*

Ellen. Logo, ele fala para ela de um bar onde há bandas de meninas, e lá Claude poderia encontrar alguém para montar uma banda. Apesar de ficar relutante, ele afirma que ela deveria ir apenas para conhecer o espaço. Claude é uma adolescente que não se sente segura com seu corpo e seus sentimentos. Ela não quer se enquadrar, apenas deseja encontrar-se.

Nesse sentido, é relevante apontar para um elemento importante da *mise-em-scène* do filme que refere-se à performance das atrizes. A maneira como Claudia sente-se deslocada, solitária e até mesmo triste é representado por uma performance sombria da atriz, em que pouco sorri, seu olhar normalmente está voltado para o chão e nas cenas em que contracena com Ellen, será sempre a sua amiga que terá a frente da situação. Esse elemento não apresenta somente uma característica do momento de Claude ou de sua personalidade, mas também da relação dela com a amiga e de seu sentimento reprimido. As performances corporais das atrizes que interpretam Claude e Ellen, falam muito sobre cada uma e como a relação das duas se estabelece, já que Claude só irá modificar sua postura após conhecer Lucy e aceitar sua própria homossexualidade como um desejo positivo.

5.2 *Riot Grrrl* e a subcultura que empodera



Figura 7: Cena do filme *All Over Me*

Partindo da proposta de David Bordwell e Kristin Thompson de fragmentação do filme para análise fílmica, a cena em que Claude vai ao bar recomendado pelo amigo Luke é o momento chave na história do filme. Tanto no sentido da narrativa da própria personagem, como para trazer outro elemento que pode levar o espectador informado sobre as influências que estão presentes no filme. Tanto a vontade de Claude por montar uma banda, assim como as bandas que a personagem gosta, são fatores importantes para reconhecer alguns pontos dessa influência. A cobertura da mídia relativa às *Riot Grrrls* “...diluído do conteúdo político do movimento para focar quase exclusivamente em vender a imagem do *Riot Grrrl* como mercadoria”¹²⁹ (GARRISON, 2000, p.153,

¹²⁹ *watered down the political content of the movement by focusing almost exclusively on commodifying the image of “the Riot Grrrl.”*

tradução nossa) e o nome acabou não sendo mais tão divulgado como no início da década. Para Meltzer (2010), “... *Riot Grrrl* não eram as únicas mulheres raivosas do *rock* no início da década de 1990”¹³⁰ (p.41) e o próprio filme trabalha com a influência de outras bandas e cantoras, como Helium e Ani DiFranco, que não necessariamente estavam ligadas ao movimento, mas questionavam o *status quo* tanto no mundo da música, como em relação aos estereótipos de feminilidade.

Na crítica de Barbara Schulgasser¹³¹, publicada no *San Francisco Chronicle*, “...o filme foi feito com um prêmio da *Princess Grace Foundation*, especificamente para explorar a cena musical *Riot Grrrl* – descrita nos materiais impressos do filme como uma fusão do ‘faça você mesmo’ do *punk* com o feminismo”¹³² (tradução nossa) . Sendo assim, ainda que não seja dita a palavra feminismo no filme e nem seja este um retrato fiel do cenário *Riot Grrrl*, a inspiração é clara. Algumas críticas do filme identificam a personagem Lucy como uma *Riot Grrrl*, mas essa questão não fica explícita. O que se pode concluir é que, efetivamente, existe uma influência da cultura DIY defendida pelos *punks* e que, para as meninas, isso se tornou muito forte após o movimento do começo da década de 1990.

O primeiro ponto importante que se nota nesta cena, segundo a imagem acima, é que logo que Claude entra no bar percebe-se a

¹³⁰ ...*Riot Grrrl weren't the only angry women in rock in the early nineties.*

¹³¹ *Sisters' movie of friendship and young lesbian love*, texto publicado no *San Francisco Chronicle* em 1997, e escrito por Barbara Schulgasser. <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/e/a/1997/04/25/WEEKEND5684.dtl>

¹³² ...*the film was made with a grant from the Princess Grace Foundation, specifically to explore the riot grrrl music scene - described in the film's press materials as a fusion of "the do-it-yourself ethic of punk rock with in-your-face feminism.*

proximidade do palco com a plateia. Como antes mencionado, o *punk* trouxe um elemento importante para o gênero musical do rock que foi a aproximação do palco com o público. A quebra da idolatria do *rock star*, rompendo a separação daquele que toca e o que assiste, afirmando para a plateia que os dois não são assim tão diferentes, e o palco não é um lugar inalcançável. Assim, é fundamental entender essa aproximação palco e público como uma atitude ideológica e uma maneira de diálogo mais direto entre aquele que canta e o que escuta. Essa postura do punk foi uma influência importante para a música no decorrer dos anos 80 e 90, sendo incorporado pelo movimento *Riot Grrrl* aproximando as mulheres de bandas e o público de meninas da mensagem feminista. Para essas bandas e artistas, “a música também foi uma maneira de alcançar e encontrar pessoas que pensam de forma semelhante”¹³³ (OAKES, 2009, p.60, tradução nossa).

Com exceção do filme *The Runaways*, no qual a banda alcança o nível de rock star, os filmes *Ladies and Gentleman, the fabulous Stains* e *Prey For Rock N Roll* apresentam esse elemento, assim como o filme *Itty Bitty Titty Committee* de Jamie Babbit, com influências explícitas ao *Riot Grrrl*, em que aparecem cenas num bar onde há bandas tocando. Pensando os filmes em seus contextos específicos, a adolescente Corinne Burns fazia parte de uma época em que não havia a influência de uma menina como Claude na metade dos anos 90, sendo que ela própria se tornou a influência de muitas meninas. A protagonista de *All Over Me* só irá ao bar após Luke ser morto por Mark e seus amigos, mas antes disso passa-se uma cena importante. Com a morte de Luke, e o reconhecimento de que Ellen está indiretamente envolvida na

¹³³ *music was also a way to reach out and find similarly minded people.*

morte do amigo, Claude toma sua primeira atitude no filme que será importante para um ponto chave de mudança na história da personagem simbolizada pela cena do bar.



Figura 8: Cena do filme *All Over Me*

Ao entrar no bar, Claude encontra algo que sempre imaginou e quis. Uma banda somente de meninas no palco e um público que, igual a ela, provavelmente gosta de bandas parecidas. A expressão de Claude demonstra que ela se encontra extasiada e surpresa. A câmera de Sichel a encontra ainda naquele momento distanciada do público, mas querendo se aproximar, atitude que toma logo em seguida quando se aproxima de palco. Porém, antes disso acontecer, Claude avista Lucy, a menina que viu na loja de instrumentos quando foi comprar corda para a sua guitarra.



Figura 9: Cena do filme *All Over Me*

O olhar de Claude encontra Lucy no palco e a câmera, por meio de um plano subjetivo, apresenta esse feliz encontro da protagonista com alguém que lhe chamou atenção anteriormente. Alguém que, diferente de Ellen, tem interesses em comum com Claude e, como poderemos perceber no decorrer do filme, alguém que também se interessará por ela.

Como argumentei antes, a decisão de Claude para ir ao bar foi após o ato de violência que matou Luke. Violência que marca a narrativa inteira do filme, não somente no momento do assassinato, mas por meio da figura de Mark e a violência praticada por ele contra Ellen e contra a própria Claude, sexismo e homofobia bem claros por parte da personagem. Neste sentido, o bar revela-se um espaço seguro, espaço em que pode ser ela mesma e conhecer outras pessoas que também tem gostos similares. Nesse momento, a subcultura simbolizada pelo bar é o único contexto que permite a Claude ser *queer* em relação aos padrões da sociedade normativa em que vive, o único lugar em que não precisa esconder.

São duas cenas anteriores a essa que marcam a primeira parte do filme, destacando dois temas já abordados. Primeiramente a questão da violência, marcada de maneira mais enfática com o assassinato de Luke, mas que está presente em todo o filme. O assassinato não é mostrado, mas temos a cena anterior em que o personagem é ameaçado, e depois, quando a protagonista descobre quem morreu. Em um segundo momento, existe a cena da loja de instrumentos em que Claude vê Lucy pela primeira vez. Este momento é interessante, pois na loja existem vários homens e somente as duas meninas, e eles a olham com suspeita, como se ela não devesse estar ali. Tem-se, então, a discussão do preconceito com mulheres que desejam ocupar lugares que antes não lhes pertenciam.

Logo, o bar onde Claude foi, e onde conheceu Lucy e outras meninas que tinham os mesmos interesses que ela, é representado como esse espaço de resistência contra aquela violência sofrida pela personagem. Um espaço *queer*, regido por um tempo igualmente *queer*, isto é, “...uma vida fora doroteiro das convenções de família, herança e criação dos filhos”¹³⁴(HALBERSTAM, 2005, p.2, tradução nossa), partindo de uma lógica oposta àquela que rege uma sociedade capitalista e patriarcal. Como a autora afirmou, essas temporalidades e espaços (subculturas), permitem que os sujeitos não limitem seu futuro a essa lógica única, apresentando outras possibilidades de vivenciar seus corpos e suas subjetividades.

Apesar do foco da minha discussão fixar-se em personagens adolescentes, não entendo a participação das mesmas nessa subcultura como uma fase, já que se pode expandir “... a definição de subcultura

¹³⁴ *a life unscripted by the conventions of family, inheritance, and child rearing.*

além do significado mais banal de juventude em crise e, por outro lado, desafiar nossa noção da idade adulta como sinônimo de maturidade”¹³⁵ (HALBERSTAM, 2005, p. 162, tradução nossa). Vivenciar esses espaços é uma forma de romper com o binário que separa juventude e vida adulta, acabando com as expectativas de uma vida heteronormativa.

É possível que em filmes como *All Over Me* exista uma dicotomia entre o espaço da rua e o espaço da subcultura. Enquanto no primeiro espaço Claude sofre pressão social, preconceito e violência, no outro, no espaço da subcultura ela encontra um lugar em que ser ela mesma não é problema e não resulta em nenhum tipo de violência, mas, sim, de reconhecimento. Em filmes como este ocorre certa idealização da subcultura, mas, ao mesmo tempo, isso não diminui o fato de que para alguns a subcultura é um importante espaço de sociabilidade, sendo parte de inúmeros filmes e seriados de TV que abordam sujeitos LGBT. Porém, essa dicotomia será desfeita no final do filme.

É notável como se pode fazer uma relação entre o final da primeira sequência do filme, em que a Claude é apresentada na história, com uma das últimas sequências do filme em que a personagem já está com Lucy. No primeiro momento, Claude vivencia todos seus sentimentos, desejos e seus medos, e a primeira sequência do filme é encerrada com as personagens entrando no prédio onde Claude mora. Durante a narrativa, que a leva a aceitar seus sentimentos e entender que sua submissão a Ellen apenas lhe causa mal, suas atitudes começam a não ser apenas uma batalha interna e se tornam em algo positivo. No final do filme, quando Claude e Lucy estão em seu quarto, as duas saem

¹³⁵ *the definition of subculture beyond its most banal signification of youth in crisis and, on the other hand, challenge our notion of adulthood as reproductive maturity.*

na rua juntas. Quando Lucy tenta beijá-la, Claude recua e afirma: “Eu só não acho que deveríamos nos beijar aqui, sabe? Na rua”¹³⁶ (tradução nossa). Um pouco depois de falar isso, ela resolve beijá-la. O que chama atenção nessa cena é a pontuação entre sua fala em relação ao *outside* e sua realização ao perceber que pode sentir o que sente sem precisar esconder internamente. Após o filme demarcar a rua como um espaço de violência, pode parecer contraditório quando apresenta, ao final do filme, um espaço possível para vivência da diferença.

Entendo, porém, que a narrativa apresenta essa possibilidade como uma quebra dessa dicotomia, e mostra que tanto a vivência da diferença, como a da violência, pode ocorrer em espaços internos e externos. A subcultura, neste caso o bar apresentado no filme, foi o catalisador da percepção da própria personagem. Percepção de que não está sozinha, de que existem meninas como ela, que gostam de meninas e que querem montar bandas, e que não ela necessita submeter-se à suposta amiga. Nesse sentido, a fotografia acompanha o processo interno da protagonista. Se o vermelho pesado era uma cor predominante, existem momentos quando ele vai suavizar. Por meio da análise da fotografia, também se podem pensar em algumas cenas que marcaram a narrativa da personagem após sua ida ao bar.

¹³⁶ *I just don't think we should kiss here, you know? Outside.*

5.3 A fotografia em *All Over Me*



Figura 10: Cena do filme *All Over Me*

Na cena posterior ao bar, em que Claude está no quarto de Lucy, já se percebe uma paleta de cores diferente, em que a utilização do azul, como uma cor fria, pode significar um outro estado psicológico da protagonista. Mas por mais que o uso do azul simbolize uma modificação nessa jornada, nesse momento específico, essa fotografia nos fala mais da situação em si, e na personagem que a acompanha, do que propriamente sobre Claude, que ainda se sente deslocada e solitária. A importância de Lucy para história da personagem principal é fundamental, já que será ela que ajudará Claude a reconhecer seu desejo como algo positivo, e compartilhará com ela sua paixão pela música. Outro elemento que marca a cena são os inúmeros CDs no quarto, chamando a atenção da protagonista para as coisas que possui em comum com essa menina que acabou de conhecer. A relação das duas não se desenvolverá nessa primeira cena, já que Claude ainda está aprisionada na relação com Ellen. Relação da qual ainda irá se libertar.



Figura 11: Cena do filme *All Over Me*

A imagem acima faz parte da segunda vez em que Claude irá ao quarto de Lucy. Na cena anterior, ela tinha saído com Ellen, Mark e os amigos, presenciando mais uma cena de violência e de degradação da própria amiga em relação às drogas e sua submissão ao namorado. Ela sai dali, indo direto se encontrar com Lucy. É importante afirmar que o filme não retira seus tons de vermelho de sua fotografia, mas quando utilizou uma luz menos sombria, há um predomínio da cor rosa e a utilização do azul para esfriar esse vermelho, como a camisa de Claude na primeira cena que vai ao bar. O azul é uma cor que aparecerá nesses momentos e será mais presente a partir dessa cena, já que o vermelho em grande parte do filme está ligado a violência e morte, do que propriamente a sentimentos positivos. Nessa segunda cena do quarto, a leveza ainda pertence somente a Lucy, Claude aos poucos está

reconhecendo o que sente, mas ainda se encontra nessa sombra simbolicamente representada na figura acima.

Após essa cena, Claude vai para casa, mas no caminho encontra Mark e é ameaçada por ele com violência. Ao chegar a casa, encontra Ellen, e é tratada com rejeição novamente. Será a partir desse momento, que Claude vê a necessidade de mudar sua atitude em relação à “amiga” e a si. Na manhã seguinte, a personagem começa pelo seu quarto, limpando a bagunça, resquícios da relação com Ellen e daquilo que não precisa mais. Interessante observar como na primeira cena no quarto da protagonista a câmera faz uma panorâmica da esquerda para a direita até mostrar as duas na cama. Nesse momento, a panorâmica é inversa, passando pelo quarto, CDs, pôster de Patti Smith, finalizando com a imagem de Claude vestindo uma camiseta azul mais uma vez, sentada sozinha na cama, tendo apenas a guitarra a seu lado. É a guitarra, mais uma vez, o importante objeto que a acompanhará em sua trajetória.



Figura 12: Cena do filme *All Over Me*

Um elemento desta cena e se que faz presente em outros momentos, é que a diretora apresentou visualmente pequenas questões que deixou em aberto no início e, que no final, consegue amarrar, na medida em que a personagem se encontra. No primeiro diálogo do filme temos uma conversa entre Claude e Ellen, e já percebemos uma relação de padrão de beleza explícito, em que a amiga seria o representativo desta norma, inclusive heterossexual. Como na cena quando o vizinho pergunta se Claude e Ellen são irmãs, e a protagonista responde que se fosse o caso ela seria um *freak accident*. Nesses momentos, Claude demonstra sua baixa autoestima, sua insegurança, e podemos entender mais claramente os motivos que a levam a ter uma relação tão submissa com Ellen.

Na primeira cena do quarto de Claude, Ellen demonstra seu desinteresse claro pela ideia de montar uma banda, e não para de falar do namorado Mark. Quando decide sair com ele, ela procura nas gavetas de Claude uma blusa para usar, reclamando veementemente que suas roupas são todas “grandes”. No filme, além da questão de sexualidade, a história também trata das inseguranças que os padrões de beleza podem causar em meninas adolescentes, sendo causas também de baixa autoestima. Desta forma, no momento em que Claude está fazendo a arrumação de seu quarto, põe algumas blusas fora, o que me levou a pensar que seriam as usadas por Ellen. Este é um dos momentos de afirmação importante da personagem, momento em que ela demonstra desejar mais e não se importar com esses padrões que antes a incomodavam.

“Na representação cultural, as mulheres frequentemente usam a sexualidade, mas tendem a fazer isso para os homens. Raramente elas

são apresentadas como tendo desejos sexuais próprios”¹³⁷ (CHAUDHURI, 2006, p.80, tradução nossa). Por meio de sua personagem principal, Alex Sichel apresenta uma adolescente em conflito com o que desejam que ela seja e com o que ela realmente quer. Esse conflito tem seu “final”, quando Claude entende que sua realização será apenas quando tiver controle sobre sua sexualidade, aceitando-a, e não tentando ser aquilo que não é. O filme trabalha com a importância de não submeter suas próprias vontades às normas sociais, mas quanto à personagem principal, isso só acontecerá na metade da narrativa, quando Claude encontrará sua própria voz, lutando contra as pressões sociais que desejam que ela se enquadre nos padrões de feminilidade.

O quarto de Claude é um dos cenários mais importantes do filme, e fala muito sobre o estado mental da personagem, além de falar sobre as coisas que gosta, possibilitando à pessoa que assiste ao filme conhecer um pouco sobre a personagem. No início da história, o quarto é representado como bastante desordenado e pouco iluminado. A fotografia vermelha, que é mantida durante o filme inteiro, também é utilizada no quarto e, no início, ela é apresentada como uma luz sombria que poderia simbolizar o desejo reprimido da personagem pela amiga. Deste modo, o quarto pode ser representativo dos conflitos da personagem, já que no momento que resolve não ser mais submissa em relação a Ellen (como ela própria disse para a amiga: “Todo mundo sabe que eu sou o seu cachorro”¹³⁸ -tradução nossa-), Claude arruma o quarto, limpando inclusive as gavetas, deixando apenas as roupas que gosta de usar.

¹³⁷ *In cultural representation, women often signify sexuality, but they tend to do so for men; rarely are they depicted as having their own sexual desires.*

¹³⁸ *Everyone knows I'm your dog.*



Figura 13: Cena do filme *All Over Me*

Nessa cena apresentada acima, pode-se notar o contraponto com a fotografia da cena anteriormente apresentada. Além da fotografia ainda ser sombria e com tons de vermelho acentuados, o quarto é representativo desse enorme conflito pelo qual passa a protagonista, que será “resolvido” no decorrer da narrativa. Sendo assim, é válido notar sempre a importância da música nessa trajetória, e o quanto a mesma será presente, não somente como um elemento em cena, mas como parte da influência que formou o próprio filme. O feminismo não é palavra mencionada, nem o *Riot Grrrl*, mas as influências também vão além de referências implícitas. O filme constitui-se como um objeto de seu tempo, um contexto pós movimento *Riot Grrrl*, em que montar uma banda de garotas é uma possibilidade muito maior, do que para adolescente como Corinne Burr em *Ladies and Gentleman*. E que a possibilidade de encontrar uma voz própria é essencial na vida de jovens que sentem marginalizados pela sociedade.

5.4 O *queer* em *All Over Me*

Em “...nossa 'civilização da imagem' (...), o cinema opera mais efetivamente como uma máquina de imaginação (*imaging*) que, ao produzir imagens (de mulheres ou não), também tende a reproduzir a mulher como imagem” (DE LAURETIS, 1994, p.3). Desde a década de 1970 a crítica feminista de cinema procura discutir o olhar que comanda as narrativas cinematográficas, como os significados são produzidos, e quais os discursos por trás dessas representações, fazendo com que essas imagens percam seu status de natural e sejam entendidas enquanto produtos de um ponto de vista. Filmes como *All Over Me*, questionam as maneiras como as mulheres são representadas ao colocar como um dos temas o quanto é nocivo a representação idealizada de corpos femininos, e ao construir, por meio da narrativa de sua protagonista jovem, mulher e lésbica, a importância da autonomia, individualidade, desejo e autoestima.

A coerência de gênero, quando segue-se a lógica patriarcal entre sexo, gênero e desejo (BUTLER, 2003), é constantemente legitimada e atualizada pela maioria das produções cinematográficas. Desta forma, é importante questionarmos, quando analisamos filmes, sobre qual olhar comanda a narrativa, e como esse olhar se posiciona diante das ações que se desenrolam. Quando as feministas começaram a questionar o cinema narrativo estadunidense nos anos 70, sua crítica foi voltada ao *male gaze* dominante. “O que é convencionalmente construído como visível no campo da representação audiovisual, e dentro do cinema como uma tecnologia social em particular, é o corpo da mulher

apresentado para o olhar masculino.”¹³⁹ (CHAUDHURI, 2006, p. 79, tradução nossa).

No caso do filme aqui analisado, o olhar que comanda essa narrativa se opõe a essa lógica do *male gaze*, a câmera capta a maneira como a protagonista percebe seu cotidiano, suas relações e como esta sociedade heteronormativa a afeta. Este filme em particular faz parte de uma nova onda de filmes com temática lésbica durante a década de 1990 nos EUA, em que as relações entre as personagens não são parte de um fetiche. Suas personagens são construídas como sujeitos complexos e que não envolvem o *male gaze*, nem em relação à história em si, nem à maneira como as imagens são construídas.

All Over Me é um exemplo, entre vários, de filmes que surgiram na década de 1990, dirigidos por uma mulher e com uma protagonista mulher e lésbica. Como apresentado no segundo capítulo, ainda existe uma dificuldade desses projetos serem financiados, mas até aqueles que existem são ignorados pela crítica, tanto de cinema quanto a acadêmica. O filme de Alex Sichel, assim como outros, se apropria de uma narrativa para questionar uma normatividade, sua forma pode não subverter, mas a narrativa de seus personagens questiona inúmeros padrões. Assim, é válido voltar à questão de Teresa de Lauretis sobre quando um texto pode ser considerado *queer*, e de que maneira as categorias dessa teoria podem ajudar a pensar o filme em questão.

Se o *queer* surgiu como uma crítica à heteronormatividade, como afirmou Miskolci (2012), por meio da narrativa do filme analisado se podem perceber inúmeros elementos que contestam esse padrão

¹³⁹ *What is conventionally constructed as visible within the field of audio-visual representation, and within cinema as a social technology in particular, is the female body held up to the male gaze.*

normativo. O desejo, a sexualidade e o corpo de personagens como Claude e Lucy existem seja como for que uma sociedade patriarcal entenda o que é norma ou o que é natural. Ambas colocam em dúvida as verdades que pretendem controlar seus corpos, questionam os binarismos que separam a sociedade entre homens e mulheres, masculino e feminino, ocupando espaços que há um tempo não era permitido para elas. No caso de Claude, a narrativa dela apresenta o quão nocivo podem ser esses padrões, como apontado na análise acima. Apesar do filme não explorar em mais de uma cena o espaço do bar, no contexto da subcultura essa crítica pode ser bastante radical, haja vista que alguns daqueles sujeitos constroem suas vidas longe das expectativas normativas, e nesse sentido o *queer* é entendido como um modo de vida (HALBERSTAM, 2005).

Se pensarmos na influência que o filme traz do *Riot Grrrl*, assim como numa cultura independente dentro da música marcada pela presença de mulheres, pode ser feita uma relação direta a artistas mulheres que romperam com essas expectativas heteronormativas, subvertendo o tempo que lhes foi ensinado para cumprir com seu papel. Não somente pela trajetória apresentada pelas personagens, mas até mesmo pelas referências encontradas na trilha musical do filme, e com a presença de bandas com mulheres, assim como a participação de artistas que vivem da música e fizeram parte do elenco. *All Over Me*, tanto explicitamente como implicitamente, traz a discussão de um tempo *queer*, em que as narrativas devem ser pensadas a partir da autonomia e desejo de cada um, eliminando os padrões como meta a ser atingida.

É importante salientar esses elementos exteriores da narrativa que demonstram o quanto *All Over Me* está relacionado com essas

subculturas *queer*. Patt Briggs (vocalista da banda *Psychotica*), o ator que interpreta Luke, é ligado a música e *performance*. Lucy, interpretada por Leisha Hailey, na época das gravações estava no duo *The Murmurs* (banda que está na trilha sonora do filme), ambas abertamente lésbicas e que também participavam da cena independente *queer*. Na banda que Lucy tem no filme, a vocalista é interpretada pela cantora e guitarrista Mary Timony, na época, vocal e guitarra da banda *Helium* (também presente na trilha, e em um pôster no quarto de Claude). No início dos anos 1990, Timony tinha uma banda chamada *Autoclave* em Washington DC, e uma das integrantes da banda participou, por algum tempo, da banda *Riot Grrrl Bratmobile*. A própria Mary Timony participou de duas bandas com a vocalista e guitarrista Carrie Brownstein que era do *Sleater-Kinney*, outra banda presente na trilha.

Durante os créditos, percebem-se outros detalhes que entendo como importantes para compreender essas influências. Alguns nomes me chamaram atenção, como o agradecimento para o grupo *Riot Grrrl New York* e para *Chainsaw Records*, gravadora coordenada por Donna Dresch, que foca suas atividades em bandas de *queercore*¹⁴⁰. *Chainsaw* era o nome de um fanzine *queer* que Dresch tinha no final da década de 1980, e durante os 90 ela participou da banda de *queercore* e feminista

140 “... uma cena do punk que usou a sexualidade como um ponto de partida e de identificação, os adeptos do *queercore* vieram do espectro LGBT e desafiaram a cultura gay capitalista, da mesma forma que os punks heteros atacaram a hipocrisia da norma heterossexual”. (CORRIGAN, 2007, p.164, tradução nossa) - *...a strain of punk that used sexuality as a point of departure and identification, queercore's adherents came from across the LGBT spectrum and challenge capitalist gay culture in the same way straight punks attacked hypocritical heterosexuals.*

Team Dresch. Outro nome importante é da gravadora de Olympia K Records, famosa por divulgar música independente na cidade, promovendo o festival *The International Pop Underground Convention* em 1991, no qual uma das noites chamada *Girl Night*, várias bandas *Riot Grrrl* tocaram, assim como outras bandas formadas somente por mulheres.



Figura 14: Cena do filme *All Over Me*

Com essa mensagem no final dos créditos, o filme se coloca diretamente em relação com o feminismo e com o próprio movimento do início da década de 1990. A mensagem de empoderamento de mulheres e garotas não se direciona apenas para o rock ou qualquer expressão artística, mas em todas as áreas da sociedade. Ao este tempo que se relaciona com o próprio trabalho do filme, dirigido e roteirizado por mulheres. As tecnologias que se tornam acessíveis a pessoas mais jovens, mulheres ou homens, longe do controle de grandes instituições, geram produtos mais livres do discurso dominante, com o propósito de

combatê-lo. Teresa de Lauretis (1994) alega que, existe um “esforço para criar novos espaços de discursos, reescrever narrativas culturais e definir os termos de outra perspectiva” (p.236). Seja por meio da música ou do cinema, os grupos marginalizados cada vez mais procuram outros espaços para poder produzir seus próprios discursos e não depender dos discursos dominantes. Obviamente que algumas tecnologias são mais acessíveis que outras, mas atualmente, até o cinema, com a possibilidade do digital, utilizando-se da internet, tornou-se uma tecnologia mais acessível.

Para Francis Vanoye e Anne Gloiot-Lété, a “...análise vem relativizar as imagens 'espontaneistas' demais da criação e da recepção cinematográficas” (1994, p.13). Desta forma, foi importante esmiuçar, pensar nos detalhes, naqueles elementos que são pouco percebidos no momento que assistimos a um filme pela primeira vez. Torna-se necessário sair do lugar de espectador deslumbrado com a obra fílmica, e assumir o papel daquele ou daquela que pretende entender realmente a obra que assistiu, pois se esta for realmente rica, como afirmou Jacques Aumont (1993), poderemos usufruí-la melhor. Por mais que algumas críticas feitas ao filme aqui analisado tenham reconhecido a influência do *Riot Grrrl*, foi importante pensar dos elementos que Alex e Sylvia Sichel utilizaram para construir o filme, seus cenários, seus personagens e sua mensagem. E que a influência deste movimento não se encontra apenas no momento em que a personagem entrou no bar e na trilha sonora, pois esta se encontra na própria constituição da personagem principal, como ela se sente em relação a ela mesma e ao mundo, e como responde a tais sentimentos.

Sendo assim, o filme tem uma história que desafia a heteronormatividade, construindo uma narrativa com uma protagonista que não deseja se acomodar a padrões. Por meio da Teoria *Queer* foi possível perceber essas questões presentes no filme, como também a utilização de um formato normativo de história, em que início, meio e final se encaixam perfeitamente, tendo um desfecho considerado satisfatório. Porém, o formato da narrativa, que se relaciona mais com o cinema *mainstream*, não impossibilita a leitura *queer* do filme, mas, pelo contrário, a própria teoria faz com que seja possível a percepção de inúmeros elementos constituintes da história e do formato do filme, elementos que podem até se contraditórios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: *FADE OUT*

*Hey girl! I saw you, you were gettin' bigger
I heard you talk*

Helium – Hole in The Ground

O filme *All Over Me* apresenta inúmeras discussões e algumas foram exploradas nesta dissertação. A abordagem adotada analisou o filme por meio das lentes das teorias feministas e *queer*, unidas às ferramentas de análise fílmica. Os temas que perpassaram os capítulos se referem às temporalidades normativas, à representação de lésbicas no cinema e sua relação com o cinema *mainstream*, ao *queer* como categoria analítica de leituras das representações, às mulheres artistas em bandas de rock e suas representações em alguns filmes, assim como à importância desses espaços de voz e empoderamento para estes sujeitos. Todas as temáticas desenvolvidas nos capítulos foram essenciais para a reflexão sobre a questão que direciona a pesquisa, ou seja: de que maneira a música e a subcultura representadas no filme *All Over Me* contribuem para o empoderamento da personagem principal.

Neste sentido, a teoria *queer* fez-se presente para pensar de que maneira essa personagem foi representada por meio da câmera da diretora Alex Sichel, assim como de quem forma se relacionava consigo e com os outros. Entendo o *queer* como uma tentativa de romper com os ideais normativos de uma sociedade capitalista e machista, e a categoria se fez necessária para compreender a maneira pela qual a personagem se enxerga fora desse espectro ideal, se sentindo marginalizada e, até

mesmo, hostilizada em certos ambientes. Suas perspectivas, sua relação com seu próprio corpo e desejo, são consideradas anormais, não naturais, fazendo com que se sinta o oposto da norma representada por sua amiga Ellen.

Como mulher, existem expectativas de cumprimento de um papel marcado no corpo e pelo corpo, regido por um tempo normativo, o qual prevê para após a adolescência o cumprimento de um objetivo maior: o casamento e a gravidez. Mesmo que o discurso atual seja revestido pelo perfil da ‘mulher moderna’ que trabalha e sustenta uma família, ainda se espera dela o casamento heterossexual e filhos. O “relógio biológico” inventado pela mídia estadunidense na década de 1980, como bem apontou Susan Faludi, ainda pertence ao cotidiano que repreende àquelas que desejam algo além desse roteiro prescrito pela sociedade no qual vivemos.

O *queer* como categoria analítica - e não como uma categoria de identificação - me ajudou a pensar sobre a personagem analisada como alguém fora do padrão normativo, tendo sua jornada marcada pela busca de algo que deseja, e não de um enquadramento, tanto em relação ao seu desejo de montar uma banda, como de sua própria homossexualidade. Na medida em que Claude se desprende da relação de submissão com sua amiga Ellen, seus desejos começam a ter uma conotação positiva em sua vida.

A trajetória da personagem no filme é marcada por seu empoderamento, tendo relação direta com a subcultura apresentada na história. Não somente como algo material representado pelo bar no qual conhece Lucy, mas também pela relação com a música e sua vontade de montar uma banda. *All Over Me* é marcado por uma trilha musical de

bandas e artistas mulheres, mas isso também é representado como parte da subjetividade da personagem e da maneira como ela se relaciona com a música. Em seu quarto ela possui pôsteres da banda *Heliume* da cantora Patti Smith e em uma cena está escutando a banda feminista *Sleater-Kinney*. O reconhecimento de sua voz, marcado também pela aceitação de seu desejo, remete a essa subcultura e à participação de artistas mulheres (sendo reconhecidamente feministas ou não).

No primeiro capítulo da dissertação discuto as temporalidades normativas ou *queer*, e de que maneira esses conceitos podem ser pensados no campo das representações. Primeiramente é importante apontar que o ideal de um tempo normativo refere-se preferencialmente a um relacionamento heterossexual enquadrado em um modelo de família, sendo assim, identifico esse como o primeiro rompimento de paradigma da personagem. Porém, como apresentado nesse capítulo, atualmente já é possível pensar esse modelo de normatividade aplicado a relacionamentos homossexuais. Portanto, partindo do ponto de vista da teoria *queer*, não basta uma discussão focada na sexualidade da personagem.

Deste modo, existem outros elementos na trajetória de Claude que identifico como indicadores de seu rompimento com a temporalidade que lhe foi ensinada. Sua percepção de que não faz parte do padrão é evidente quando se compara à Ellen, quando se inferioriza pelo o que é, sua aparência e até mesmo o seu desejo. Embora o filme possua uma narrativa normativa, com um final feliz, sem indicativos da vida de Claude posterior aos acontecimentos apresentados, muitas das referências de *All Over Me* nos falam de temporalidades *queer*, de mulheres que não se importam com seu “relógio biológico”, que vivem

à margem de sociedades que buscam criar esposas e mães. E, neste sentido, são influências diretas no processo de empoderamento da personagem principal.

No segundo capítulo, a discussão feita referente ao *queer* como categoria analítica possibilitou a leitura de filmes como os analisados nesta dissertação. Como abordei no texto, muitos dos filmes que lidam com mulheres lésbicas estão enquadrados no *mainstream*, o que os mantém distantes dos debates acadêmicos. A proposta de discussão que desenvolvo no referido capítulo busca ampliar as reflexões, utilizando a potencialidade da teoria *queer* como uma maneira de analisar qualquer filme, a partir das categorias escolhidas, possibilitando, assim, uma leitura que vai além de uma atitude classificatória, procurando, tanto na forma quanto na narrativa, os modos de representação dos sujeitos em filmes.

Essa discussão se fez necessária já que é evidente uma invisibilidade nas discussões acerca de filmes com temática lésbica na academia. Os filmes que muitas vezes são mencionados acabam se repetindo, e uma produção considerável, produzida principalmente a partir da década de 1990, é esquecida. *All Over Me* faz parte desse contexto no qual muitos filmes foram produzidos, apresentando histórias se encaixam em formatos narrativos consagrados. Desta forma, seriam filmes que a princípio não se encaixaram em uma teoria que busca radicalizar com a categorização das normas. No entanto, seja como for, a teoria *queer* também deve entender como as categorias do normativo funcionam e se estabelecem, para assim pensar em uma maneira de questioná-las.

Neste sentido, a discussão do terceiro capítulo é válida para compreendermos melhor as referências do filme analisado, assim como a que medida essas mulheres que se envolvem com arte, neste caso a música, rompem com o papel que lhes é ensinado. Para entender a maior influência de *All Over Me*, que é o movimento *Riot Grrrl*, é necessário entender um contexto anterior, artistas e ideias que tornaram possível a existência desse movimento do início da década de 1990. Assim como nos outros capítulos, filmes foram mencionados para não singularizar a obra analisada no quarto capítulo como a única que trata de questões similares.

Essas questões foram importantes para as reflexões no âmbito das representações, algo que ainda merece ser debatido. Os filmes mencionados no capítulo foram selecionados a partir de uma questão em comum que apresentam: a de que existem mulheres fazendo música, personagens buscando autonomia e voz, independente, seja qual for o estágio da vida em que estejam, se relacionam de alguma forma com adolescentes como Claude. O rompimento com as temporalidades normativas, em muitos casos, tem relação direta com essa autonomia, empoderamento de sujeitos que nunca desejaram se enquadrar, mas que em algum momento achavam que não tinham saída.

A importância de conhecer um pouco da história do *punk* e de bandas formadas por mulheres, surgidas principalmente após a década de 1970, é a de conhecer o outro lado de histórias que nos é contada. O reconhecimento da existência da participação de mulheres em alguns movimentos, criando arte e defendendo sua voz, será essencial para criar um diálogo com outras que se sentem de maneira similar e não sabem que tem esse poder expressivo. A trajetória de Claude é perpassada por

essas questões, já que na música ela encontra uma saída e muitas vezes um refúgio, para depois encontrar sua própria voz.

Na medida em que essas discussões foram desenvolvidas no decorrer da dissertação, foi possível realizar a análise do filme mencionado, assim como responder a questão que norteia a pesquisa. A música, especialmente de bandas e artistas mulheres, é parte integrante da produção do filme, como também da construção da personagem. Assim, ela faz parte da trajetória da protagonista principal, como das influências que construíram o contexto apresentado no filme. Tais influências não estão apenas na trilha musical, elas se encontram na parede do quarto da protagonista representada por pôsteres, na sua coleção de CDs, na sua guitarra e também na sua vontade de montar uma banda.

A música representa algumas coisas para Claude que são importantes para entender a relação com a ideia de empoderamento que marcou o trabalho. Objetivamente, ela contribuiu de maneira direta para que a personagem encontrasse a sua voz, mas existem estágios no filme que acompanharam a trajetória da adolescência. Como apontado acima, a música representou refúgio, diálogo e possibilidade de expressão. Claude não monta uma banda no final do filme, mas encontra alguém, que como ela, se identifica com seu desejo de tocar um instrumento.

A protagonista expressa a importância da música em sua vida de várias maneiras. Com seu desejo de tocar guitarra, quando beija o pôster de Patti Smith na parede de seu quarto, quando chora no quarto de Lucy ao escutar uma música da cantora, ao escutar música no walkman, ao ir à loja de instrumentos e, por fim, ao ir ao bar em que tocam bandas formada por mulheres. Como apontado na análise, o filme

fecha sua primeira sequência com um close em uma guitarra, sendo este um objeto de cena recorrente simbolizando essa importância mencionada.

Portanto, durante o processo desta pesquisa, pude reencontrar a trajetória pessoal que me levou ao tema aqui desenvolvido. Essa jornada também foi importante para tornar mais claro os meus primeiros contatos com o feminismo e que não tiveram nenhuma relação com a academia. Se as leituras acadêmicas viriam anos depois, as questões que se relacionavam com a jovem mulher que gostava de música foram essenciais para entender o discurso que me rodeava e me oprimia. Uma música que também foi refúgio, diálogo e empoderamento. Já como pesquisadora, consegui unir duas paixões, o cinema e a música, a fim de resolver questões ainda tão pertinentes. E que seja qual for o modelo de mulher moderna que nos apresentem como imagem, sabemos que por trás dessa representação escondem-se pressões similares para que cumpramos papéis que estão relacionados com a velha submissão e modelo de feminilidade tão legitimado por tanto tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AARON, Michele. New Queer Cinema: An Introduction In: AARON, Michele (Ed.) **New Queer Cinema: A Critical Reader**. New Jersey: Rutgers University Press, 2004.

AARON, Michele. The New Queer Spectator In: AARON, Michele (Ed.) **New Queer Cinema: A Critical Reader**. New Jersey: Rutgers University Press, 2004.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Papirus Editora: São Paulo, 1993.

BECKER, Edith; CITRON, Michelle; LESSAGE, Julia; RICH, B. Ruby. **Introduction to special section: Lesbians and Film**. Jump Cut, no. 24-25, March 1981, pp. 17-21
<http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC24-25folder/LesbiansAndFilm.html>

BOELLSTORF, Tom. When Marriage Falls: Queer Coincidences in Straight Time In **Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion**. GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies, Volume 13, Number 2-3. Duke University Press, 2007.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: An Introduction**. New York: McGraw-Hill, 2008.

BLAZE, Cazz. **Poems on the Underground** In MONEM, Nadine (ed.). Riot Grrrl: Revolution Gil Style Now. Black Dog Publishing: London, 2007.

BROWNSTEIN, Carrie. **Foreword** In ANDERSON, Marisa. Rock N' Roll Camp For Girls: How to Start a Band, Write Songs, Record and Album, and Rock Out. Chronicle Books: San Francisco, 2008.

BRUMBERG, Joan. **The Body Project: an intimate history of american girls**. New York: Random House, 1997.

BUTLER, Judith. Sujeitos do sexo/gênero/desejo In: BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do “sexo” In LOURO, Guacira (org.). **O Corpo Educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

CHAUDHURI, Shohini. **Feminist Film Theorists**. Routledge: New York, 2006.

CORRIGAN, Suzy. **Art, Politics and How One Grrrl Joined the Feminist Riot** In MONEM, Nadine (ed.). **Riot Grrrl: Revolution Gil Style Now**. Black Dog Publishing: London, 2007.

DE LAURETIS, Teresa. **Tecnologia de Gênero** In HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). **Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultra**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

DOWNES, Julia. **Riot Grrrl: The Legacy and Contemporary Landscape pf DIY Feminist Cultural Activism** In MONEM, Nadine (ed.). **Riot Grrrl: Revolution Gil Style Now**. Black Dog Publishing: London, 2007.

FALUDI, Susan. **Backlash: o contra-ataque na Guerra não declarada às mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

FREEMAN, Elizabeth. Introduction In **Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion**. GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies, Volume 13, Number 2-3. Duke University Press, 2007.

GARRISON, Ednie Kaeh. **U.S.Feminism-Grrrr! Style! Youth Subcultures and the Technologies of the Third Wave.** *Feminist Studies*, Vol. 26, No.1 (Spring, 2000), pp. 141-170.

GIRLS, Guerrilla. **Bedside Companion to the History of Western Art.** New York: Penguin Books, 1998.

GOLIOT-LÉTÉ, Anne, VANOYE, Francis. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica.** Papirus Editora: São Paulo, 1994.

HALBERSTAM, Judith. **In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives.** New York: New York University Press, 2005.

_____. **The Queer Art of Failure.** Durham and London: Duke University Press, 2011.

_____. **Gaga Feminism: Sex, Gender, and the End of Normal.** Beacon Press: Boston, 2012.

HARITAWORN, Jin et al. Gay imperialism : gender and sexuality discourse in the ‘war on terror’. In **Out of place: interrogating silences in queerness/racality.** York: Raw Nerve Books Ltd, 2008.

HOLLINGER, Karen. **Theorizing Mainstream Female Spectatorship: The Case of the Popular Lesbian Film** In *Cinema Journal*, Vol. 37, No. 2 (Winter, 1998), pp. 3-17

JAGOSE, Annamarie. **Queer Theory: An Introduction.** New York: New York University Press, 1996.

JAKOBSEN, Janet R. **Queer is? Queer does? Normativity and the Problem of Resistance** In *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies* 4:4, pp.511-536. Duke University Press, 1998

KAPLAN, E. Ann. **A Mulher e o Cinema: Os Dois Lados da Câmera.** Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

LEBLANC, Lauraine. **Pretty in Punk: Girls, Gender Resistance in a Boys Subculture**. Rutdgers University Press: New Brunswick, New Jersey, and London: 1999.

LORDE, Audre. An Open Letter to Mary Daly In ANZALDÚA, Gloria; MORAGA, Cherrie. **This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color**. Women of Color Press: New York, 1983.

MARCUS, Sara. **Girls to the Front: The True Story of the Riot Grrrl Reovlution**. Harper Perennial: New York, 2010.

MELTZER, Marisa. **Girl Power: The Nineties Revolution in Music**. Faber and Faber, Inc: New York, 2010.

MILSKOLCI, Richard. **Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

MULHOLLAND, Gary. **Popcorn: O Almanaque dos Filmes do Rock**. São Paulo: Seoman, 2012.

MONEM, Nadine (ed.). **Riot Grrrl: Revolution Gil Style Now**. Black Dog Publishing: London, 2007.

MUÑOZ, José Esteban. Cruising The Toilet: LeRoi Jones/Amiri Baraka, Radical Black Traditions, and Queer Futurity In **Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion**. GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies, Volume 13, Number 2-3. Duke University Press, 2007.

OAKES, Kaya. **Slanted and Enchanted: The Evolution of Indie Culture**. Holt Paperbacks: New York, 2009

PEARL, Monica. AIDS and New Queer Cinema In: AARON, Michele (Ed.) **New Queer Cinema: A Critical Reader**. New Jersey: Rutgers University Press, 2004.

PICK, Anat. New Queer Cinema and Lesbian Films In AARON, Michele (Ed.) **New Queer Cinema: A Critical Reader**. New Jersey: Rutgers University Press, 2004.

PIDDUCK, Julianne. New Queer Cinema and Experimental Video In AARON, Michele (Ed.) **New Queer Cinema: A Critical Reader**. New Jersey: Rutgers University Press, 2004.

PRAMAGGIORE, Maria. **Fishing for Girls: Romancing Lesbians in New Queer Cinema** In College Literature Vol. 24, No. 1, Queer Utilities: Textual Studies, Theory, Pedagogy, Praxis (Feb., 1997), pp. 59-75

RAHA, Maria. **Cinderella's Big Score: Women of the Punk and Indie Underground**. Seal Press: California, 2005.

RICH, B. Ruby. **New Queer Cinema: The Director's Cut**. Dunham and London: Duke University Press, 2013.

_____. New Queer Cinema In AARON, Michele (Ed.) **New Queer Cinema: A Critical Reader**. New Jersey: Rutgers University Press, 2004.

SCHULGASSER, Barbara. **Sister's movie of friendship and young lesbian love** In San Francisco Chronicle.1997.

[http://www.sfgate.com/cgi-](http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/e/a/1997/04/25/WEEKEND5684.dtl)

[bin/article.cgi?f=/e/a/1997/04/25/WEEKEND5684.dtl](http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/e/a/1997/04/25/WEEKEND5684.dtl)

SCORSESE, Martin. **The Persisting Vision: Reading the Language of Cinema** In The New York Review of Books, 2013.

<http://www.nybooks.com/articles/archives/2013/aug/15/persisting-vision-reading-language-cinema/?pagination=false>

SEARS, Alan. **Queer Anti-Capitalism: What's Left of Lesbian and Gay Liberation?** In *Science & Society*, Vol. 69, No. 1, Marxist-Feminist Thought Today (Jan., 2005), pp. 92-112.

SMELIK, Anneke. Art Cinema and Murderous Lesbian In AARON, Michele (Ed.) **New Queer Cinema: A Critical Reader**. New Jersey: Rutgers University Press, 2004.

STRAUSBAUGH, John. **Turf of Gang and Gangsters** In *New York Times*, 2007.

http://www.nytimes.com/2007/08/17/arts/17hell.html?pagewanted=all&_r=1&